

**Império na selva: representações do imperialismo e a expedição
amazônica de Otto Schulz-Kampfhenkel (1935-38)**

Lucas Maia Saturnino Alves da Silva

**Dissertação
de Mestrado em História Contemporânea**

Março, 2019

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção
do grau de Mestre em História Contemporânea, realizada sob a orientação
científica de Prof. Doutor Pedro Aires Oliveira.

Mas as sereias têm uma arma mais terrível que seu canto: seu silêncio [...]

Ulisses, por assim dizê-lo, não escutou seu silêncio;
acreditava que cantavam e só ele estava isento de ouvi-lo

(Franz Kafka, *O silêncio das sereias*, tradução: Luiz Costa Lima)

...aguardando, ao som de uma flauta impossível que as vísceras do mar emudeciam,
os relinchos de um cavalo impossível

(António Lobo Antunes, *As Naus*)

Depois de exterminada a última nação indígena
e o espírito dos pássaros das fontes de água límpida
mais avançado que a mais avançada das mais avançadas das tecnologias

Virá

(Caetano Veloso, *Um Índio*)

Enquanto aguardamos, bebemos vinho da adega de Goebbels

(Jorge Amado, *Navegação de cabotagem*)

Agradecimentos

O meu mais sincero muito obrigado, com o devido apreço, àqueles que foram fundamentais para a realização desse trabalho:

Ao meu orientador, Prof. Doutor Pedro Aires Oliveira, pela confiança e ajuda na realização dessa dissertação.

À Yann Le Gall, em Berlim, pela ajuda.

À Gabriel & Christina, passando frio.

À Angela, Kika, Isa, Gil, Gabriel, Ian, Nicolau e Bernardo.

À Hagen & Kareem & Kiril & Khalil & Ishita & Togan e todo o bonde, pela companhia e pelas lembranças.

À Pedro Saliba, por tudo.

À minha mãe.

Império na selva: representações do imperialismo e a expedição amazônica de Otto Schulz-Kampfhenkel (1935-38)

Resumo

Esta dissertação estuda a experiência multimídia *Rätsel der Urwaldhölle* – “Os enigmas da selva infernal” – de Otto Schulz-Kampfhenkel (1910 – 1989), um jovem estudante de zoologia que viajou à Amazônia brasileira com o intuito de empreender uma expedição científica, que durou 17 meses entre 1935 e 1937. Mas a ciência que se encontrava na origem do projeto logo foi convertida em espetáculo quando ele transformou sua viagem em um livro, um filme e uma exposição itinerante – homônimos – lançadas entre 1938 e 1939. Schulz-Kampfhenkel, um alemão, executou produziu sua obra durante a ditadura nazista (1933-45) – que, inclusive, contribuiu com capital estatal para a realização da expedição e das manifestações artísticas que dela derivaram. Esta investigação busca enquadrar *Rätsel der Urwaldhölle* nos devidos contextos e universos simbólicos que a produziram: o do nazi-fascismo – em qual medida o Terceiro Reich pautava a cultura popular alemã do período e como influía em um retrato criativo do Brasil – e do imperialismo europeu – que encontrava na arte outro espaço para expressão ideológica. Este trabalho também analisa as representações dos povos indígenas na cultura brasileira contemporânea à Schulz-Kampfhenkel com o objetivo de examinar as semelhanças e as diferenças entre as imagens do índio que circulavam no Brasil de Vargas em comparação com as da Alemanha de Hitler. Ademais, disserto sobre a reação dos dois governos à expedição amazônica de Schulz-Kampfhenkel e a respeito do destino da coleção zoológica e etnológica que ele trouxe do “inferno verde” – como chamava a selva.

Palavras-Chave: Nazismo; Relações Brasil-Alemanha; Cultura e Imperialismo; Cinema sob o Terceiro Reich; Representações de Ameríndios

Empire in the jungle: portrayals of Imperialism and Otto Schulz-Kampfhenkel's Amazonian Expedition (1935-38)

Abstract

This dissertation studies a multimedia experience named *Rätsel der Urwaldhöhle* - "Riddles of the Hell's Jungle" –, created by Otto Schulz-Kampfhenkel (1910 – 1989), a young zoology student who traveled to the Brazilian Amazon on a scientific expedition that lasted 17 months between 1935 and 1937. However, soon he transformed the science project into a cultural spectacle: his journey gave origin to a book, a film and a traveling exhibition – homonyms – released between 1938 and 1939. Schulz-Kampfhenkel, a German, worked under the Nazi dictatorship years (1933-45) – and the Nazi State gave him financial support. This research aims to frame *Rätsel der Urwaldhöhle* in its due contexts and symbolic universes: Nazi-Fascism – to what extent the Third Reich controlled the German popular culture of the period and this lead could influence the creation of a portrait of Brazil – and European imperialism – which found in art another space for ideological expression. This study also analyzes the portrayal of indigenous peoples in Brazilian artistic expressions contemporary to Schulz-Kampfhenkel's work in order to examine the similarities and differences between the depiction of Indians circulating in Vargas' Brazil in comparison with those of Hitler's Germany. In addition, I address how both governments reacted to Schulz-Kampfhenkel's Amazonian expedition and, lastly, on the fate of the zoological and ethnological collection he brought from the "green hell" – as he called the jungle.

Keywords: Nazism; Brazil-Germany relations; Culture and Imperialism; Cinema under the Third Reich; Portrayal of Indigenous peoples of the Americas.

Índice

Introdução.....	1
Justificação e relação com a problemática mais geral.....	1
Breve estado da arte.....	2
Pergunta de investigação e hipóteses.....	6
Metodologia.....	7
Fontes e arquivos.....	10
Capítulo 1: A Amazônia em exposição: Schulz-Kampfhenkel entre a ciência e o espetáculo.....	12
1.1 A trajetória de Schulz-Kampfhenkel até a Amazônia.....	12
1.2 O financiamento da expedição amazônica.....	16
1.3 Os problemas financeiros da expedição amazônica.....	18
1.4 A coleção zoológica e etnológica de Schulz-Kampfhenkel.....	23
1.5 Otto Schulz-Kampfhenkel: cientista ou aventureiro?.....	24
1.6 A exposição <i>Rätsel der Urwaldhölle</i>	29
Capítulo 2: Cinema nazista, paralelismos imperialistas: o filme <i>Rätsel der Urwaldhölle</i> e seu contexto.....	41
2.1 <i>Rätsel der Urwaldhölle</i> , a obra cinematográfica.....	41
2.2 Sobre o estado da arte: crítica ao artigo de Wolfgang Davis.....	45
2.3 Breves considerações sobre o nascimento do cinema na Alemanha.....	48
2.4 Os Lieux de mémoire.....	50
2.5 A estreia de <i>Rätsel der Urwaldhölle</i>	52
2.6 O cinema e o encontro colonial.....	55
2.7 Revisão bibliográfica sobre o imperialismo no cinema nazista.....	58

2.8 A nazificação da indústria cinematográfica alemã.....	61
2.9 O cinema alemão no Brasil.....	64
2.10 Meios diplomáticos, imagens de tolerância.....	65
2.11 O espectador e as aventuras.....	69
2.12 O cinema imperial sob o Terceiro Reich.....	74
Capítulo 3: O “bom nome do Brasil”: a nação e os indígenas entre representações locais e estrangeiras.....	87
3.1 Karl May & Monteiro Lobato: hábitos de consumo literário comuns às juventudes alemã e brasileira.....	87
3.2 As intercessões entre a obra de Schulz-Kampfhenkel e <i>O Descobrimento do Brasil</i> (Humberto Mauro, 1937)	93
3.3 Aspectos do trato de Schulz-Kampfhenkel com os indígenas.....	99
3.4 Considerações sobre a política externa de Getulio Vargas.....	101
3.5 O caso de Orson Welles.....	106
3.6 O Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil.....	107
3.7 Três museus.....	114
Conclusão.....	117
Bibliografia.....	121
Anexo 1 – Carta do Embaixador Schmidt-Elskop.....	127
Anexos 2 – Caderno de imagens.....	129

Introdução

O que se deve enfatizar aqui é que a egiptologia é a egiptologia e não o Egito

(Edward Said, *Cultura e Imperialismo*)

Em 1935, um jovem estudante de zoologia chamado Otto Schulz-Kampfhenkel desembarcou no Pará com o intuito de empreender uma expedição científica na Amazônia brasileira, nos entornos do Rio Jari, o qual se estende até a fronteira entre Brasil e Guiana Francesa. No país natal do explorador, a Alemanha, vigoravam os anos do regime nazista (1933-45), com o qual o explorador relacionou-se em diversos níveis (social, ideológico, político, econômico) – relações que procuro entender para esclarecer o lugar da expedição nessa conjuntura político-ideológica. A expedição durou 17 meses entre 1935 e 1937. O meu objeto de estudo, mais especificamente, é o evento multimidiático produzido por Schulz-Kampfhenkel a partir de sua estada no Brasil: *Rätsel der Urwaldhölle* (“Os enigmas da selva infernal”); um livro, um filme, uma exposição itinerante, todos com o mesmo nome e lançados entre 1938 e 1939. Procuro investigar essa experiência como um fenômeno inserido em um devido contexto simbólico: do nazismo, que pautava a cultura alemã durante a ditadura hitlerista, e do imperialismo, incontornável para o entendimento das relações entre Europa e Américas.

Justificação e relação com a problemática mais geral

Rätsel der Urwaldhölle e Schulz-Kampfhenkel servem ao historiador em caráter de exemplaridade: um evento-chave, em escala micro, onde se podem entrever dilemas macro. Assim, como explicou Jill Lepore a respeito da metodologia microhistórica – que defenderei mais à frente –, não se trata só de Schulz-Kampfhenkel em si, mas do que ele, enquanto indivíduo de seu tempo (e/ou nacionalidade, classe social, gênero e etc.), pode representar:

Se a biografia se baseia largamente na crença sobre a singularidade e a significância da vida de um indivíduo e de sua contribuição para a história, a microhistória se baseia em uma assunção quase oposta: por mais singular que a vida de uma pessoa tenha sido, o valor em examiná-la não jaz em sua singularidade, mas em sua exemplaridade, em como a vida daquele indivíduo pode servir de alegoria para questões mais amplas que afetam a cultura como um todo. Assim, ao menos tradicionalmente, um biógrafo poderia escrever sobre a

inimitável Amelia Earhart por causa do seu protagonismo na história da aviação, ao passo que um microhistoriador estuda a vida do humilde John Hu porque o permite contar uma história acerca da impossibilidade do Oriente conhecer o Ocidente¹.

Em relação ao Brasil, o estudo dessa expedição e do legado material dela levanta questões sobre o período de neutralidade diplomática que precedeu a entrada do país na Segunda Guerra, alinhado aos Estados Unidos: mais especificamente sobre a discrepância que verificada entre a relevância adquirida por uma nação independente e ex-colonial no contexto das relações internacionais interestatais (devido a um poder de barganha oriundo de sua importância econômica e geograficamente estratégica) e o modo com o qual ela continuava a ser representada pela cultura popular de uma das potências que disputavam o seu apoio e alinhamento: no caso, a representação do Brasil na cultura alemã, retratado à semelhança dos territórios africanos que permaneciam sob jugo colonial – um lugar igualmente perigoso, exótico e distante da civilização. Em síntese, haveria uma desavença entre os universos simbólicos da diplomacia e da cultura popular.

Quanto à Alemanha nazista, permite-nos examinar como um homem, Otto Schulz-Kampfhenkel, conseguiu manipular as instituições estatais e se locomover com o grau de mobilidade que encontrara, conquanto sem transgredir as diretrizes ideológica do regime, mas usando-o – até enganando-o – em benefício próprio. No mais, *Rätsel der Urwaldhölle* (“Os enigmas da selva infernal”) e outras obras que mobilizavam a nostalgia do período colonial expõe a persistência de ideologias e de seus respectivos universos simbólicos (o imperialismo, no caso) que precediam o nazismo e o transcendiam no tempo e no espaço, uma vez que não eram exclusivos nem daquele determinado escopo temporal e tampouco restritos aos espaços políticos e geográficos alemães.

Breve estado da arte

A maior parte das referências que se encontram a respeito da expedição amazônica de Schulz-Kampfhenkel podem ser enquadradas no que se chama de “imprensa marrom”, em especial na internet, onde o episódio ganha ares de “Indiana Jones nazista”, difundindo a teoria conspiratória de que os nazistas planejavam invadir o Brasil, o que, ao menos no tocante à expedição de Schulz-Kampfhenkel, é puro sensacionalismo e inverdade.

¹ Lepore 2001: 133

A quase totalidade dessas publicações é baseada direta ou indiretamente em *Das Guayana-Projekt. Ein deutsches Abenteuer am Amazonas* (“A Operação Guiana: uma aventura alemã na Amazônia”), livro do jornalista alemão Jens Glüsing – correspondente da *Der Spiegel* no Brasil. No entanto, a principal fonte de Glüsing é o relato mitômano, e pouco fiável, do próprio Schulz-Kampfhenkel. O livro não faz maiores contextualizações: as ações simplesmente aconteceram. A obra tem caráter jornalístico e não historiográfico – metade das páginas são dedicadas às andanças do autor na Amazônia à época (2008).

Glüsing se baseia em um documento depositado no Bundesarchiv (os arquivos federais alemães) para sustentar a tese de que os nazistas cogitaram planos para invadir o Brasil. A “Operação Guiana” a que o autor se refere inclusive no título (o tal plano) é um documento de apenas nove páginas, apresentando (na maioria, enumerando estatísticas) as vantagens de se anexar as Guianas (e não o Brasil), sem qualquer sofisticação política ou militar. O autor do documento era um romancista sem a mínima influência no regime nazista de nome Heinrich Peskoller. Não sabemos porquê, mas ele escreve o tal plano por iniciativa própria, e o envia às SS no começo de 1940, quando a guerra ainda era recente – talvez acreditasse que receberia benefícios ao mostrar-se a serviço do Reich.

Ao receber o documento, as SS solicitam o parecer de alguém familiarizado com a região: Schulz-Kampfhenkel, que o avalia e põe-se disponível para quaisquer futuros desenvolvimentos – talvez também acreditasse receber benefícios ao indicar proatividade, pois alega já ter pensado nas vantagens de ocupar a região em sua viagem pela Amazônia. Não existem quaisquer evidências que corroborem a alegação de Schulz-Kampfhenkel, feita anos depois, de que ele sigilosamente cultivava planos do gênero durante sua estadia no Brasil, mas Glüsing compra a versão dele. O que a pesquisa nos arquivos revela sobre a “Operação Guiana” é que ela foi só isso: dois documentos redigidos por dois indivíduos sem influência no regime e que não podem ser seriamente considerados como tentativas – ou mesmo planos – de invadir o Brasil. Glüsing opina que o arquivamento do plano se deu porque a Guiana Francesa passou para a esfera de influência alemã quando os nazistas conquistaram a França, mas não existem indicativos de que o plano jamais tenha sido considerado de facto – trata-se, afinal, mais de uma sugestão do que efetivamente de um plano, o qual nem sequer partiu das SS, que apenas o recebeu pelo correio.

A manchete da revista *Superinteressante*² é paradigmática no que diz respeito aos

² <https://super.abril.com.br/historia/nazistas-na-amazonia/>

equivocos propagados a partir do livro de Glüsing: “Os oficiais de Hitler estiveram aqui, gostaram do que viram e fizeram um plano audacioso e assustador: invadir toda a América do Sul”. À publicação, Glüsing declara que “o bom contato com os índios fez Schulz-Kampfhenkel sonhar com o governo da futura Guiana Alemã” – uma afirmação sem contrapartida material. Na imprensa respeitável, também repercutem a expedição: *BBC*³, *O Estado de S. Paulo*⁴, *Der Spiegel*⁵, *Público*⁶, *Rolling Stone*⁷ e *New York Times*⁸. Glüsing é a fonte de todos, que replicam a tese de que houvera um plano para colonizar o Brasil, ligado à expedição de Schulz-Kampfhenkel, e que tivera sua implementação cogitada.

A presença nazista na Amazônia lembra um argumento de “nazi-exploitation” e tanto se assemelha a tal que foi incorporado à trama de um thriller histórico: *Ein fremder Feind* (“Um inimigo estrangeiro”), publicado por Jörg Istringhaus em 2013.

A principal referência bibliográfica sobre a vida e a obra de Schulz-Kampfhenkel é *Vom Amazonas an die Ostfront* (“Da Amazônia ao Front Oriental”) – uma coletânea organizada por Sören Flachowsky e Holger Stoecker e publicada em 2011. É uma obra de acadêmica, interdisciplinar e com ampla pesquisa em arquivos. São nove artigos, além da introdução. Os quatro últimos abordam temas que escapam o escopo cronológico da minha pesquisa: 6) Michael Rolke e Sören Flachowsky sobre Schulz-Kampfhenkel junto ao Sonderkommando Dora (“Força Especial Dora” subordinada à Abwehr, o serviço de inteligência alemão) na Líbia entre 1942 e 1943⁹; 7) Sören Flachowsky, sobre o grupo de pesquisa de Schulz-Kampfhenkel no Front Oriental da Segunda Guerra¹⁰; 8) Karsten Plewnia, sobre o mesmo grupo de pesquisa na Iugoslávia entre 1944 e 1945¹¹; 9) Sören Flachowsky, Michael Ohl e Holger Stoecker, sobre Schulz-Kampfhenkel no pós-guerra¹².

Os cinco outros artigos, que possuem pontos de intercessão com a minha pesquisa, são: 1) Holger Stoecker, sobre a trajetória de Schulz-Kampfhenkel entre 1910 e 1941¹³; 2) Augusto Oyuela-Caycedo, Manuela Fischer e Renzo Duin, sobre a “encenação

³ https://www.bbc.com/portuguese/reporterbbc/story/2008/10/081027_nazistasamazoniamc_ba.shtml

⁴ <https://www.estadao.com.br/noticias/geral,o-terceiro-reich-na-amazonia,767721>

⁵ <http://www.spiegel.de/einestages/amazonas-expedition-1935-a-947979.html>

⁶ <https://www.publico.pt/2008/10/27/culturaipilon/noticia/nazis-queriam-construir-colonia-na-amazonia-1347673>

⁷ <https://rollingstone.uol.com.br/edicao/51/nazismo-tropical/>

⁸ <https://www.nytimes.com/2016/12/09/world/what-in-the-world/brazil-nazi-grave-amazon.html>

⁹ Rolke & Flachowsky 2011: 206-39

¹⁰ Flachowsky 2011: 240-302

¹¹ Plewnia 2011: 303-20

¹² Flachowsky, Ohl & Stoecker 2011: 321-52

¹³ Stoecker 2011: 23-96

etnográfica” da expedição amazônica¹⁴; 3) Michael Ohl, sobre o trabalho zoológico – sob a perspectiva dessa disciplina – de Schulz-Kampfhenkel¹⁵; 4) Henrick Stahr, sobre a “autoencenação” que Schulz-Kampfhenkel construiu principalmente na imprensa¹⁶; 5) Wolfgang Davis, sobre o filme *Rätsel der Urwaldhölle*¹⁷.

O que se realça ao longo da coletânea é que Schulz-Kampfhenkel dificilmente era um pesquisador científico ortodoxo. Ele conservava ligações com instituições acadêmicas como estudante, mas sua grande contribuição a elas se dava através das coleções que vendia aos museus associados às universidades berlinenses. O artigo de Ohl analisa sua produção zoológica sob uma ótica estritamente científica e conclui que ele, a rigor, nunca se tornou um acadêmico propriamente dito – sequer chegou a publicar em revistas científicas –, não sendo mais do que um capturador de animais, um alguém capaz – devido ao seu poder de persuasão e organização – de executar projetos e de aglomerar coleções zoológicas e etnológicas para outros as estudarem. Sua notoriedade advinha da figura midiática que ele mesmo construíra: a do aventureiro multimídia, papel que interpretava em filmes, livros, exposições, em toda uma série de autoficções que oscilam entre o entretenimento, o pedagógico e a propaganda. Será essa carreira na mídia que o auxiliará a deslanchar na carreira militar. Ele será beneficiado pela popularidade do filme e não por destaques científicos ou acadêmicos. O sucesso de Schulz-Kampfhenkel antes da guerra ocorre como comerciante: de artefatos para museus e colecionadores e de representações do imperialismo para fins de entretenimento e propaganda. A autoimagem construída o ajudava a conduzir ambos os negócios: a ciência o conferia um signo de respeitabilidade, mas sempre condicionada aos desígnios das suas outras metas. O cientista estava a serviço do aventureiro na face pública das viagens e do negociante de peças museológicas na face privada desses mesmos empreendimentos. Assim, ao contrário do que afirmam Arenz e Lima¹⁸ em sua resenha de *Vom Amazonas an die Ostfront*¹⁹, tratava-se sim – também e sobretudo – de aventureirismo – em versão moderna e multimídia.

O artigo de Stoecker é uma espécie de perfil biográfico de Schulz-Kampfhenkel. E o de Ohl o analisa como zoólogo, o que eu não teria competência para avaliar. Quanto aos artigos de Stahr, Davis e Caycedo et al; ao meu ver, eles ficam devendo na análise

¹⁴ Caycedo, Fischer & Duin 2011: 97-128

¹⁵ Ohl 2011: 129-63

¹⁶ Stahr 2011: 164-89

¹⁷ Davis 2011: 190-205

¹⁸ Arenz e Lima 2015

¹⁹ Que acaba por ser o que de mais fiável foi escrito sobre Schulz-Kampfhenkel em português

sob duas perspectivas: a brasileira (de uma abordagem pós-colonial, e que exponha como a expedição dialoga com questões internas ao Brasil) e a da cultura popular de influxo imperialista (a respeito da exposição montada, pois os artigos mal dedicam atenção a ela, e do filme, que é abordado como obra etnográfica, mas que considero ser mais produtivo enquadrar como mais um filme com temática colonial realizado durante o Terceiro Reich – e critico, mais extensamente, o artigo de Davis no segundo capítulo).

Por fim, também se discute Schulz-Kampfhennel no artigo *Citizens of the Third Reich in the Tropics: German Scientific Expeditions to Brazil under the Vargas Regime, 1933–40*²⁰, de Magali Romero Sá e André Felipe Cândido da Silva; e na dissertação de mestrado em História da Ciência *Chô! Chô! Passarinho: a recepção brasileira às expedições científicas alemãs, 1933-1942*, de André Gomes Julião, defendida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Ambos não se concentram na expedição de Schulz-Kampfhennel e a enquadram em um contexto maior de expedições científicas alemãs empreendidas em território brasileiro. Embora abordemos o mesmo objeto, ambos investigam assuntos diferentes (ciência) do que analiso (arte e entretenimento).

Pergunta de investigação e hipóteses

Mas há espaço para contribuições adicionais à excelente coletânea organizada por Stoecker e Flachowsky. Primeiramente, a exposição *Rätsel der Urwaldhöhle* merece o exame que ainda não teve. Ademais, os autores definem *Rätsel der Urwaldhöhle* como peça da propaganda nazista com demasiada facilidade, posto que não esclarecem com exatidão porque se tratava de propaganda e o que essa propaganda estava a transmitir. A investigação do financiamento das atividades de Schulz-Kampfhennel complexifica a questão do que era “apoio” e do que era apenas “dinheiro” do regime nazista: é preciso pesar em que medida podemos qualificar as ações dele como representativas do governo simplesmente em decorrência da presença de capital estatal. Antes de inserir sua obra em um corpus disforme chamado “propaganda nazista”, a minha hipótese é que ele possuiu um grau de liberdade que para desenvolvê-la segundo seus próprios arbítrios.

Os termos “imperialismo” e “colonialismo” raramente são evocados pelos artigos. Logo, existem mais perspectivas para o estudo da vida e da obra de Schulz-Kampfhennel.

²⁰ O qual é um capítulo do livro “Nazi Germany and Southern Europe, 1933–45 Science, Culture and Politics”, organizado por Fernando Clara e Cláudia Ninhos.

Vom Amazonas an die Ostfront é um excelente ponto de partida que, porém, não esgota o assunto. Corretamente, os autores da coletânea criticam Glüsing pelo sensacionalismo dele – que, além de tudo, também peca por dar excessivo crédito ao relato calculadamente autoromantizado de Schulz-Kampfenkel. Mas certo sensacionalismo já existia na obra de Schulz-Kampfenkel e possui um significado que não deve ser negligenciado. Fora da academia, ele atuava como um mercador de histórias de aventura, as quais estavam, no fundo ou na superfície, erguidas sobre representações imperialistas – um histórico, uma tradição. Seu filme não era obra de um antropólogo: em privado, o próprio se descrevia como etnólogo amador; Karl May, o popular escritor, é a principal referência nas obras que ele concebera com o propósito de atingir um grande público. Para a compreensão dos trabalhos de Schulz-Kampfenkel, os devemos historicizar no contexto das relações entre cultura e imperialismo, uma vez que nem o nazismo e nem a ciência são enquadramentos capazes de dar conta de todos os seus discursos e subsequentes nuances. Assim escreveu Said: “como nem a cultura nem o imperialismo são inertes, as conexões entre eles, enquanto experiências históricas, são dinâmicas e complexas”²¹.

Caycedo et al se dedicam a desmistificar o suposto caráter científico da expedição, enfatizando a “pompa propagandística” dada por Schulz-Kampfenkel, mas sem explorar o significado cultural que jaz atrás da ciência então desmistificada, sem o qual turva-se o significado político e a acepção do que, afinal, a propaganda era sobre. Eles atestam que a relevância científica da expedição é discutível, pois ela não possuía uma pergunta clara de pesquisa e resultou em um legado marginal para as disciplinas abordadas (zoologia, antropologia e geografia); e julgam que a expedição deve ser compreendida inserida em um contexto de *Politisierung des Lebens* (“politização das vidas”) e como parte de uma máquina de propaganda bastante eficiente para a qual ele voluntariamente escolheu trabalhar, mas da qual também se utilizou em proveito pessoal²² – interesses que resumiria como aglomeração de capital social e financeiro. Em síntese, fala-se da adequação mútua das vontades do indivíduo com as da estrutura na qual está inserido.

Metodologia

Segundo John Brewer, o debate acerca da agência humana – da sua eficácia e da

²¹ Said 2011: 50

²² Caycedo et al 2011: 98

aplicabilidade de conceitos como “livre-arbítrio” e “determinismo” – tornou-se central nas ciências sociais do pós-guerra e de origem à novas metodologias, que permitissem às disciplinas endereçar a problemática: e uma delas seria a microhistória²³.

Na definição de Giovanni Levi, a microhistória é uma prática historiográfica; sem cânone teórico ortodoxo, a utilização varia conforme a experimentação de cada autor²⁴. Jill Lepore observa que, na ausência de um manifesto teórico organizado por uma escola coesa de pensamento, a microhistória é um gênero de historiografia que costuma ser delimitado a partir de seus exemplos práticos²⁵. A relevância da microhistória estaria na capacidade de lidar com questões sobre a “extensão da natureza do livre arbítrio dentro da estrutura geral da sociedade humana” e sobre “como definir as margens – por mais estreitas que sejam – da liberdade que seria concedida ao indivíduo pelos interstícios e contradições dos sistemas normativos que o governam”, de forma que “toda ação social seja vista como resultado de – por parte do indivíduo – constantes negociações, manipulações, escolhas e decisões em face da realidade normativa que [...] mesmo assim, oferece uma miríade de possibilidades de liberdade e interpretação pessoal”²⁶.

Levi defende que a redução da escala do objeto pode ser proveitosa ao historiador, pois o permite enfrentar a problemática da contradição através da observação das diferentes estruturas normativas e sistemas de valores que coabitam num mesmo indivíduo. Tratar-se-iam de dois grandes dilemas da escrita historiográfica: o da escala (o micro face ao macro, a aproximação com aqueles que viviam sob as grandes narrativas e estruturas normativas onde os historiadores os inserem) e o da contradição (detalhes marginais ou insignificantes que revelam nuances nessas tais grandes narrativas e estruturas normativas, flexibilizando-as e expondo as falibilidades e as incoerências de um “contexto social convenientemente definido”)²⁷. Para Edoardo Grendi, o emprego de uma perspectiva de escala reduzida seria uma forma de atentar ao “normal excepcional”: documentos extraordinários que, após minucioso escrutínio, mostram-se aptos a iluminar tendências mais amplas, sem sacrificar o particular em prol do geral e do modelo rígido²⁸.

Levi escreveu que trabalhar com o excepcional ou a partir das margens possibilita

²³ Brewer 2010: 91

²⁴ Levi 2006: 97

²⁵ Lepore 2001: 130

²⁶ Levi 2006: 98-9

²⁷ Levi 2006: 111

²⁸ Trivellato 2011: 3-4

ao historiador reescrever grandes narrativas²⁹. Carlo Ginzburg declarou que “um único caso analisado em profundidade é suficiente para prover a base para extensivas comparações”³⁰. De acordo com Roger Chartier, “é apenas nessa escala reduzida, e provavelmente só nessa escala, que podemos compreender, sem um reducionismo determinista, as relações entre os sistemas de crenças: de valores e representações, por um lado; de afiliações sociais, por outro”³¹.

Certa feita, Ginzburg afirmou que a escrita historiográfica lhe parecia inadequada no tratamento de um evento histórico se comparada com a prosa de escritores como Balzac, Flaubert, Dickens e Tolstói. Por sua vez, Henri Lefebvre declarou que a porta de entrada ideal para quem deseja explicar a vida moderna é uma obra de ficção: *Ulysses*, de Joyce. Ginzburg aconselha os historiadores a lerem romances a fim de desenvolverem uma sensibilidade histórica. “A ficção imaginativa provê acesso ao real”, escreve Brewer³². Pois também provê acesso ao encenado, ao imaginário, ao ideológico – por exemplo, ao que há de visão de mundo imperialista enraizada na cultura popular consumida durante o período nazista. Schulz-Kampfhennel era um criador de narrativas, um germinador de imaginários, os quais me proponho a destrinchar. Como escreveu Edward Said, “as próprias nações são narrativas. O poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui uma das principais conexões entre ambos”³³.

De acordo com Francesca Trivellato, as ciências sociais atualmente se voltaram em direção ao “global” – palavra que raramente associamos a uma escala “micro”. Qual o lugar da microhistória em contexto de *global turn*? Segundo a autora, os potenciais de combinar uma abordagem microhistórica com a chamada *global history* permaneciam largamente inexplorados à época (2011). O significado do termo *global history* encontra-se aberto a muito debate: ela nota que uma análise dos artigos publicados no *The Journal of Global History* revelavam mais investigação de escopo regional do que propriamente global: com foco em fenômenos transitando entre fronteiras religiosas, linguísticas ou políticas; análises comparativas de eventos com grande impacto transnacional macro à exemplo de migrações,

²⁹ apud Brewer 2010: 13

³⁰ apud Trivellato 2011: 17

³¹ apud Brewer 2010: 97

³² Brewer 2010: 102

³³ Said 2011: 11

guerras ou inovações tecnológicas sob a ótica da longa duração³⁴.

Os princípios da *global microhistory*, tal qual delineados por Tonio Andrade, se definem na conciliação de duas tendências da disciplina: a transformação da microhistória em microhistória narrativa e a inserção de temas globais, a partir de abordagens biográficas, nessas narrativas. No centro dessas *global microhistories* costumam estar indivíduos que corporificam o deslocamento cultural e geográfico. Trivellato se refere a esses personagens como oriundos, em sua maioria, de grupos minoritários, “obrigados a estarem sempre em movimento”³⁵, recorte que me parece limitador, pois estudos sobre a circulação de agentes imperiais ou com trajetórias semelhantes à de Schulz-Kampfenkel podem ser igualmente proveitosas para unir o “micro” e o “global”. Segundo Trivellato, afinal, o desenvolvimento de uma metodologia adequada à análise social e historiográfica e que dê conta das pequenas e das grandes escalas em um palco global é um dos futuros desafios para os historiadores³⁶.

Fontes e arquivos

Com o auxílio da bolsa Erasmus, pude realizar pesquisa em arquivos de dois países: Alemanha, onde passei um ano na Humboldt-Universität zu Berlin, e Brasil, onde reside a minha família. Em Berlim, encontrei fontes sobre a expedição de Schulz-Kampfenkel no Bundesarchiv (os arquivos federais da Alemanha), nos arquivos dos Staatliche Museen zu Berlin (os museus estatais de Berlim) e do Ibero-Amerikanisches Institut (o instituto ibero-americano). No Rio de Janeiro, no Arquivo Histórico do Itamaraty (Ministério das Relações Exteriores do Brasil) e no Arquivo de História da Ciência, localizado no MAST (Museu de Astronomia e Ciências Afins), onde está depositado o espólio do CFEACB (Conselho das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil).

Também usei como fontes primárias utilizadas periódicos publicados no Brasil e na Alemanha, filmes produzidos durante o Terceiro Reich – os quais estão todos referidos – e livros como os escritos pelo próprio Schulz-Kampfenkel ou *Aventuras de Hans Staden*, obra infanto-juvenil de Monteiro Lobato, muito popular à época no Brasil, a qual comparo a obra de Schulz-Kampfenkel com o intuito de investigar as semelhanças e diferenças de *Rätsel der Urwaldhölle* em relação a outros produtos contemporâneos – os livros de Karl

³⁴ Trivellato 2011: 2-3

³⁵ Trivellato 2011: 11-12

³⁶ Trivellato 2011: 20

May e os filmes *O Descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro, e *It's All True*, de Orson Welles, igualmente analisados comparativamente no último capítulo.

Às fontes primárias, soma-se a leitura de bibliografia sobre temáticas que dialogam com o meu objeto de estudo. Além dos livros e artigos que abordam, de uma forma ou de outra, a expedição de Schulz-Kampfhennel – citados anteriormente –, realizei uma revisão bibliográfica focada nos seguintes temas: o cinema produzido sob a ditadura nazista (e em especial, a ficção com temática colonial); o imperialismo de origem alemã (em especial, a época de nostalgia colonial e as expressões culturais de cunho imperialista na metrópole); e a atuação do CFEACB na Era Vargas (assim como da política indigenista do período).

No primeiro capítulo, investigo a exposição *Rätsel der Urwaldhölle/Os enigmas da selva infernal*, montada por Schulz-Kampfhennel em Berlim, Leipzig e Stuttgart entre 1938 e 1939. Abordo também o investimento de capital, como o Estado se comportou em relação ao projeto, a formação e a venda da coleção, e a exposição – que evidencia a passagem dos esquemas de Schulz-Kampfhennel do campo científico para o domínio do espetáculo.

No segundo capítulo, investigo o filme *Rätsel der Urwaldhölle/Os enigmas da selva infernal*. Meu objetivo não é analisá-lo como uma peça de etnologia visual ou seguindo os princípios dedicados ao cinema documental, mas enquadrá-lo no contexto das obras com temática/ambientação/evocação colonial no âmbito da ficção, produzidas na mesma época e de acordo com similares códigos narrativos e estéticos.

No terceiro capítulo, investigo *Rätsel der Urwaldhölle/Os enigmas da selva infernal* em caráter comparativo: contraponho a obra às duas produções brasileiras contemporâneas a ela (*O Descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro; *Aventuras de Hans Staden*, de Monteiro Lobato), ao outro filme realizado por um estrangeiro durante a Era Vargas (*It's All True*, de Orson Welles) e à recepção no Brasil de um autor alemão que era dos preferidos de Schulz-Kampfhennel e de Hitler (Karl May). O meu objetivo é perceber se *Rätsel der Urwaldhölle* era realmente prejudicial ao “bom nome do Brasil”, como dissera o cônsul brasileiro em Danzig à época. Para descobrir, analiso se o modo de Schulz-Kampfhennel representar os indígenas diferia significativamente do que era o usual no Brasil. Examinio a recepção que Schulz-Kampfhennel teve a nível burocrático (o CFEACB, que regulava as expedições estrangeiras). E termino com o estado atual das peças coletadas por Schulz-Kampfhennel: no Brasil e na Alemanha – discussão que se reporta ao tópico anterior, pois o estado atual da coleção dá a medida do sucesso do CFEACB em relação aos objetivos do órgão: a proteção do patrimônio cultural brasileiro e a afirmação da soberania nacional.

1. A Amazônia em exposição: Schulz-Kampfhenkel entre a ciência e o espetáculo.

1.1 A trajetória de Schulz-Kampfhenkel até a Amazônia

Filho de um comerciante com uma dona-de-casa, Otto Schulz-Kampfhenkel nasceu em 27/08/1910, em Buckow, no estado de Brandemburgo. Ele inicia sua carreira acadêmica em 1929: estuda zoologia em Freiburg, Viena e Berlim; suas *minors* (“Nebenfächern”) são geologia paleontologia e filosofia. Na capital alemã, se familiariza com o trabalho realizado no Zoologischen Museum (“Museu Zoológico”) – atual Museum für Naturkunde (“Museu de História Natural”) – e particularmente com Hermann Pohle, curador da sessão de mamíferos. Em 1930, vai à Tunísia na primeira viagem “profissional” ao exterior, onde captura animais para zoológicos e colecionadores. Aparentemente, é bem-sucedido aos olhos do mercado de comerciantes de animais, pois, no ano seguinte, com apenas dezenove anos, obtém patrocínio de Ludwig Heck – diretor do Jardim Zoológico de Berlim – para ir à Libéria trazer espécimes que “nunca poderiam ser vistos em paisagens europeias” – com certo racismo, a Libéria é referida como *freien Negerstaat* (“Estado-livre dos negros”). De lá, traz 269 animais vivos de 74 espécies, 109 “peças” de mamíferos e 6 contêineres com reptéis, anfíbios e invertebrados preservados em álcool³⁷.

No que se tornaria o *modus operandi* repetido na expedição amazônica, ele buscou monetizar – mediatizar – sua experiência ao máximo: além do dinheiro obtido com a venda de animais, publicou *Das Dschungel rief. Zoologie-Student, Tierfänger, Urwaldjäger in liberianischer Wildnis* (“A selva chama: um estudante de zoologia e caçador nas selvas liberianas”) em 1933, que foi reeditado quatro anos depois, em 1937, como *Im afrikanischen Dschungel als Tierfänger und Urwaldjäger. Eine Studentenexpedition in die Wildnisse der Pfefferküste* (“Um caçador nas selvas africanas: uma expedição estudantil nas florestas da Costa da Pimenta”). O *Deutsche Kolonialzeitung* (“Jornal Colonial Alemão”) – editado pela Deutsche Kolonialgesellschaft (“Sociedade Colonial Alemã”) – com o propósito de promover o colonialismo – descreveu-o como um “magnífico relato de sua experiência”. Fritz Schmidt – diretor do Jardim Zoológico de Halle – considerou-o um

³⁷ BAB, R/4901/2541, Kurzgefasste Denkschrift über Beweggründe, Ziele und Form einer geplanten zoologischen Forschungsreise in die Waldgebiete des nordöstlichen Amazonasbeckens von cand. phil. Schulz-Kampfhenkel, 20/03/1935

exemplo da meticulosidade, do entusiasmo, do conhecimento e da energia de um “verdadeiro alemão”. O zoólogo Hans Krieg considerou a leitura prazerosa e impressionou-se com o entusiasmo e a personalidade do autor, direcionada ao cumprimento de objetivos e não a simplesmente “vagabundear”. O jornal *Uhr-Abendblatt* (“Folha da Noite”) julgou que o livro era puro divertimento: prenhe de ação e “muito pouco científico”³⁸.

Segundo o depoimento de Schulz-Kampfhenkel, sua formação já começou baseada na divisão social do trabalho entre centro e periferia: com 18 anos, passou a se corresponder com um zoólogo egípcio, com quem firma uma parceria: mandar-lhe-ia revistas científicas em troca de animais do deserto que eram capturados por “meninos árabes de cor marrom” (“braunen Araberjungen”)³⁹. O arranjo assemelha-se à divisão “imperial” do trabalho nas ciências sociais identificado por Raewyn Connell: “o processo de trabalho intelectual como um todo envolve a coleta de dados, o processamento teórico desses dados e a disseminação e aplicação dos resultados”, mas “há tarefas organizativas e gerenciais nessa divisão do trabalho”, de modo que “tanto nas ciências naturais como nas sociais, o mundo colonizado e a periferia global pós-colonial têm sido a zona na qual se coletam os dados em grande escala” e a “metrópole, o centro imperial, tem sido o lugar preeminente para a teoria”⁴⁰.

Na primavera de 1934, Schulz-Kampfhenkel inicia uma tese sobre especificidades no processo evolutivo entre espécies de mamíferos, tema sugerido pelo importante biólogo Bernhard Rensch, um dos principais artífices da síntese evolutiva moderna, que trabalhava como chefe do departamento científico do Zoologischen Museum da Universität Berlin⁴¹. Mas ele a interrompe para empreender a expedição amazônica: um ponto branco no mapa podia render-lhe muito dinheiro; além de representar uma conquista da “jovem geração” da “nova Alemanha”, ele escreve, sintonizando seu projeto pessoal com a ideologia oficial⁴². A *Gazeta de Notícias* publicou: “O sr. Schulz-Kampfhenkel é uma expressão brilhante da moderna geração, essa geração que ora está surgindo cheia de vida e de coragem disposta a levar de roldão todos os obstáculos que ainda estão entrvando a marcha da civilização”⁴³.

³⁸ BAB, R/4901/2541, Einige Urteile hervorragender Fachleute über das Expeditionsbuch „Das Dschungel rief“

³⁹ Schulz-Kampfhenkel 1933: 12

⁴⁰ Connell 2012

⁴¹ BAB, R/4901/2541, Kurzgefasste Denkschrift über Beweggründe, Ziele und Form einer geplanten zoologischen Forschungsreise in die Waldgebiete des nordöstlichen Amazonasbeckens von cand. phil. Schulz-Kampfhenkel, 20/03/1935

⁴² BAB, R73/14608, Carta de Schulz-Kampfhenkel ao Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 05/12/1935

⁴³ Gazeta de Notícias, 09/08/1935

Schulz-Kampfhenkel alega ter recebido respostas positivas da Embaixada do Brasil em Berlim, em janeiro de 1935, quanto à prospecção de execução da expedição⁴⁴. Contudo, a realidade que encontrará no país em muito se diferirá da complacência com que contava. Em 12 de junho de 1935, ele parte rumo ao Brasil⁴⁵.

A expedição se compunha de três alemães: Otto Schulz-Kampfhenkel (zoólogo e o líder do grupo), Gerd Kahle (piloto) e Gerhard Krause (engenheiro e mecânico). A eles, se juntaram o teuto-brasileiro Joseph Greiner, contratado no Rio de Janeiro como contramestre – Greiner faleceria na selva; Schulz-Kampfhenkel afirma que ele se associou ao projeto por “entusiasmo” e “idealismo”⁴⁶ – e uma equipe de dezesseis brasileiros (Foto 9) – referidos por Schulz-Kampfhenkel como mestiços (“Mischlinge”) ou nativos (“Eingeborene”). Os vinte homens entraram na selva carregando consigo cinco botes repletos de mantimentos e equipamentos, além de um hidroavião⁴⁷. “Pela primeira vez, a suástica de um avião alemão será vista sobre a foz do Amazonas”, estampou um jornal de Dortmund⁴⁸.

Os objetivos da expedição ao Jari, tal qual declarados aos seus financiadores, eram: reunir uma coleção zoológica e etnológica, produzir material cartográfico sobre a região, realizar filmes durante a aventura e testar a empregabilidade do hidroavião em um ambiente daquela natureza – fluvial e equatorial⁴⁹. Pode-se dizer que todos foram cumpridos. À parte os objetivos referidos, nada indica a presença de outros obscuros e dissimulados: o mais próximo disso seria a construção de uma boa imagem da ciência e da nova sociedade alemã frente à imprensa brasileira, mas mesmo tal encargo esteve relegado a Schulz-Kampfhenkel e somente a ele, sem toda a colaboração que era mobilizada quando o interesse estatal era premente – à exemplo das exibições cinematográficas na Europa ocupada. Talvez a maior discrepância entre o que ele fez e o que ele disse que ia fazer esteja na duração prevista da expedição: em princípio, duraria seis meses, os quais se tornaram dezessete.

O principal diferencial que Schulz-Kampfhenkel destacava a respeito do seu projeto estava na combinação de ciência com tecnologia, pois, supostamente, seria a primeira vez (outra de suas hipérboles) que cientistas seriam, ao mesmo tempo, seus próprios câmeras e

⁴⁴ BAB, R73/14608, Carta de Schulz-Kampfhenkel ao Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 05/12/1935

⁴⁵ Berliner Morgenpost, 13/06/1935

⁴⁶ BAB, R/4901/2541, Páginas 66 & 67

⁴⁷ BAB, R73/14608, Carta de Schulz-Kampfhenkel ao Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 05/12/1935

⁴⁸ IAI/N-0174, Westfälische Landeszeitung Dortmund, 14/10/1935

⁴⁹ BAB, R/4901/2541, Kurzer Arbeitsplan meiner zoologisch-völkerkundlichen Amazonas-Expedition 1935 unter erstmaligen Einsatz einer Wasser-Flugmaschine

pilotos. Assim, reuniria três áreas: a ciência (através da exploração geográfica, zoológica e etnológica), a cultura, (através da realização de um filme e da escrita de um livro) e a militar, mais especificamente aeronáutica (através da testagem do hidroavião)⁵⁰.

Se existe uma força motriz imperialista por trás da expedição, surge organicamente e não é imposta pelo Estado, mas trazida por iniciativa de Schulz-Kampfhenkel, que o faz às margens da máquina de propaganda estatal, que, sem um sobressalente desvio ideológico à vista, permite que o projeto ocorra de acordo com a medida que Schulz-Kampfhenkel o consiga atribuir. O governo investe capital na expedição, mas, quando ela se encontra em apuros, salta aos olhos a indiferença com que as autoridades nazistas a tratam: não era uma questão de suma importância; assim como surpreende o fato de Schulz-Kampfhenkel ser capaz de manipular vários ministérios simultaneamente, enganando-os a respeito do valor que cada um teria investido nele.

Quando precisou de mais dinheiro para dar prosseguimento aos seus planos, Schulz-Kampfhenkel salientou o impacto que alegadamente obteve enquanto propaganda cultural alemã. Ele seria merecedor de apoio do Ministério da Propaganda porque a expedição teria despertado, em suas palavras, um “animado interesse” na imprensa e no público brasileiro, além de ter angariado o patronato do Museu Nacional e o suporte da Câmara de Comércio e Indústria do Brasil. O ministério, no entanto, não atendeu ao apelo⁵¹.

Com o intuito de negociar a aprovação da expedição por parte do governo brasileiro, Schulz-Kampfhenkel passa algumas semanas no Rio de Janeiro – capital e centro do poder. Quando retorna a Belém, ainda perde mais duas semanas reparando o avião, danificado na viagem. Em 22 de setembro de 1935, ocorrem os primeiros – e bem-sucedidos – voos-teste sobre Belém e a delta do Rio Amazonas, na presença de diversos oficiais da 8ª Região Militar (da capital paraense, onde também fica o Comando Militar do Norte).

Em 23/09, eles são convidados por José Carneiro da Gama Malcher (governador do Pará) e pelo General Daltro Filho (comandante da 8ª Região Militar), acompanhados pelas respectivas equipes, a mostrarem “máquina voando”, os “planos da expedição”, o “pequeno biplano alemão” e a “organização política da nova Alemanha e de seu Führer” – todos os aspectos teriam despertado o animado interesse dos brasileiros. Logo em seguida, 24/09, as cartas oficiais de salvo-conduto foram emitidas pelo governador e pelo general, certificando

⁵⁰ BAB, R/4901/2541, Kurzer Arbeitsplan meiner zoologisch-völkerkundlichen Amazonas-Expedition 1935 unter erstmaligen Einsatz einer Wasser-Flugmaschine

⁵¹ BAB, R/4901/2541, Otto Schulz-Kampfhenkel, 13/01/1936

o apoio das autoridades civis e militares do Pará (Foto 6 & 7).

No meio de setembro, o contramestre Josef Greiner já tinha enviado o grosso da bagagem para a *Gross-Fazenda* Arumanduba, que Schulz-Kampfhenkel chamava último entreposto da civilização antes da selva mais selvagem, e que está localizada entre as bocas dos rios Jari e Paru, afluentes do Amazonas. Em 24/09, eles se abasteceram de gasolina e deixaram Belém. Porém, são informados em Arumanduba, por meio de um telegrama do consulado alemão em Belém, de que algumas formalidades acerca do processo de licença ainda não haviam sido cumpridas e que suas atividades deveriam ser paralisadas, o que os deixou parados por mais um mês e resultou na necessidade de refazer todo o cronograma em decorrência das estações de cheias e chuvas, além do rombo causado no orçamento⁵².

1.2 O financiamento da expedição amazônica

A expedição aporta no Brasil com um caixa de 22.000 RM⁵³ – o qual não se provará suficiente e Schulz-Kampfhenkel se endividará. O *Auswärtiges Amt* (o “Ministério das Relações Exteriores”) contribuiu com 3.000. O Ministro da Ciência, Educação e Cultura com 2.000. O Ministério da Propaganda com 1.500 para a compra de equipamentos de filmagem. E o Ministério da Aviação com o empréstimo de um hidroavião.⁵⁴

Aos 6.500 RM acima, de origem estatal, somar-se-iam: 4.000 de fundos privados; 1.500 de Julius Riemer – a quem pertencia a maior coleção privada de ciências naturais da Alemanha – em adiantamento pela aquisição de futuras peças para o seu museu; 2.000 da editora Ullstein Verlag, em adiantamento por um futuro livro a ser publicado a respeito da expedição; 1.900 do Dr. Hans Heonig, em caráter de empréstimo; 400 do próprio Schulz-Kampfhenkel, em empréstimo; e 5.700 de, indústrias com interesse em desenvolvimentos específicos do projeto, conforme suas palavras⁵⁵.

Entre os gastos iniciais, encontrar-se-iam: combustível para a aeronave – o que, por si só, totalizaria 15.000 RM –; passagens de ida e volta entre Hamburgo e Belém para cada um dos três expedicionários; o transporte do hidroavião na rota Rostock-Hamburgo-Belém;

⁵² BAB, R/4901/2541, Carta de Schulz-Kampfhenkel à Deutsche Gesandtschaft Rio de Janeiro, 13/01/1936

⁵³ BAB, R73/14608, Carta de Schulz-Kampfhenkel ao Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 05/12/1935

⁵⁴ BAB, R73/14608, Carta de Schulz-Kampfhenkel ao Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 05/12/1935

⁵⁵ BAB, R73/14608, Carta de Schulz-Kampfhenkel ao Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 05/12/1935

equipamento de imagem – câmeras, lentes, película – e som; baterias; armadilhas para animais; equipamento de taxidermia e preservação de espécimes zoológicas; armas de caça e respectivas munições; binóculos; dois motores para bote; três tendas; capas de proteção pluvial; toldos; sacos de borracha; um barco inflável; um barco dobrável; uma “farmácia tropical”; artigos para troca com os indígenas; equipamento de viagem; malas de metal; uma máquina de escrever; equipamentos de cozinha; roupas apropriadas à floresta; e etc...⁵⁶

Em 24/03/1935, escreve ao Ministro da Ciência, Educação e Cultura requisitando um subsídio de 3.000 RM que o ajudaria a pagar o seguro do hidroavião⁵⁷ – do qual recebe 2.000 RM, vide carta de 31/03/1935, na qual pede um ofício atestando o apoio ministerial, pois isso lhe facilitaria o trânsito perante o Auswärtiges Amt e à companhia de navegação Norddeutscher Lloyd – reduziria as despesas por tratar-se de uma missão oficial do Reich⁵⁸. Posteriormente, em 07/06/1935, solicita um documento análogo, que declarasse o suporte do ministério à expedição, com o propósito de apresentar às autoridades brasileiras⁵⁹.

O Ministério da Aviação lhe emprestou o avião sem quaisquer cobranças – são mencionados o apoio do Comodoro Wenninger e o Capitão Dr. Gripp⁶⁰. Outros referidos nominalmente são: o Ministerialrat Wilhelm Haegert do Ministério da Propaganda, o diretor Graemer do Deutsche Überseeische Bank (“Banco Ultramarino Alemão”) e Dr. Pannhorst do Ibero-Amerikanische Institut (“Instituto Ibero-Americano”)⁶¹.

O Reichsverband der Photographischen Industrie (“Associação da Indústria Fotográfica do Reich”) concordou com o empréstimo de dispendiosos equipamentos fotográficos e cinematográficos se a expedição obtivesse apoio de instâncias do governo⁶².

Segundo Davis, Dorothea Schneider-Lindemann mediou os contatos entre Schulz-Kampfenkel e a UFA, que resultou na transferência do material filmado para 35mm e na

⁵⁶ BAB, R73/14608, Carta de Schulz-Kampfenkel ao Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 05/12/1935

⁵⁷ BAB, R/4901/2541, Carta de Schulz-Kampfenkel ao Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 24/03/1935.

⁵⁸ BAB, R/4901/2541, Carta de Schulz-Kampfenkel ao Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 31/03/1935.

⁵⁹ BAB, R/4901/2541, Carta de Schulz-Kampfenkel ao Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 07/06/1935.

⁶⁰ BAB, R/4901/2541, Kurzer Arbeitsplan meiner zoologisch-völkerkundlichen Amazonas-Expedition 1935 unter erstmaligen Einsatz einer Wasser-Flugmaschine

⁶¹ BAB, R/4901/2541, Kurzgefasste Denkschrift über Beweggründe, Ziele und Form einer geplanten zoologischen Forschungsreise in die Waldgebiete des nordöstlichen Amazonasbeckens von cand. phil. Schulz-Kampfenkel, 20/03/1935

⁶² BAB, R/4901/2541, Carta de Schulz-Kampfenkel ao Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 24/03/1935.

sincronização da narração de Schulz-Kampfhenkel, de modo que a finalização da obra fosse possível⁶³. Schneider-Lindemann é considerada pioneira no ramo da “produção cultural”, pois fundou a Kultur-Vortrags-Organisation (“Organização de Conferências Culturais”), que organizava palestras e apresentações de artistas e cientistas e auxiliava-os na divulgação e financiamento de seus trabalhos e pesquisas⁶⁴.

O Museum für Völkerkunde (“Museu de Etnologia”) pagou 3.000 RM pelos cerca de 1000-1200 itens dos Aparai, Wayanas e Oiampis (coleção cujo valor poderia chegar ao dobro: 6.000) via Auswärtiges Amt⁶⁵. O Zoologischen Museum desembolsou 9.500 em cerca de 1.050 peças conforme listado na prestação de contas⁶⁷ – segundo o próprio Schulz-Kampfhenkel, ele teria trazido 1.500 espécimes zoológicas no total. Com o Museum Julius Riemer, que pertencia ao colecionador homônimo, ficaram cerca de 75 peças, avaliadas em 1.700, conforme relato de Hermann Pohle, do Zoologischen Museum⁶⁸.

Em 12 de junho de 1935, Snethlage, do Museum für Völkerkunde, enviou a Schulz-Kampfhenkel, uma extensa lista de objetos que poderiam lhes interessar – qualquer item desde que sua origem fosse indígena, em síntese. Snethlage recomenda-o visitar o Museu Paraense Emílio Goeldi para visualizar o potencial da coleção e lamenta que o governador Magalhães Barata já não esteja no cargo e diz esperar que isso não resulte em complicações com as autoridades brasileiras⁶⁹, o que é curioso porque é Barata que, enquanto governador, baixa o decreto estadual de 1932 que proibiu a exportação de artefatos indígenas, criando o Museu Goeldi para recebe-los⁷⁰. Dois anos depois, em março de 1937, Krickberg escreve que a maior parte da coleção já se encontrava com o museu e menciona uma transferência, para Schulz-Kampfhenkel, de aproximadamente 7.500 RM para cobrir custos de viagem⁷¹.

1.3 Os problemas financeiros da expedição amazônica

O Ministério da Ciência, Educação e Cultura lhe concedeu um subsídio adicional

⁶³ David 2011: 194

⁶⁴ https://studlib.de/4972/kultur/strukturen_kulturmanagements

⁶⁵ BAB, RS 73/14698, Walter Krickberg, do Museum für Völkerkunde, 06/12/1938

⁶⁶ SMB/ZA, Mikrofilm Nr. 181 = E I B 129, 25/03/1938, 30/03/1938

⁶⁷ BAB, RS 73/14698, Hermann Pohle, do Zoologischen Museum, 13/12/1938

⁶⁸ BAB, RS 73/14698, Hermann Pohle, do Zoologischen Museum, 13/12/1938

⁶⁹ SMB/ZA, Mikrofilm Nr. 181 = E I B 129, Snethlage, 12/06/1935

⁷⁰ Grupioni 1998: 51

⁷¹ SMB/ZA, Mikrofilm Nr. 181 = E I B 129, Krickberg, do Museu für Völkerkunde, 18/03/1937

de 5.000 RM conforme ordem de 07/02/1936 – o pedido fora realizado em 05/12/1935⁷²; não consegui rastrear se esse dinheiro chegou a ser transferido, mas, em caso positivo, não é mais mencionado por Schulz-Kampfhennel. Quando ele requer outros 5.000 de auxílio, cerca de 9 meses depois, indica seu orçamento como os 22.000 iniciais; a dúvida é se ele mantivera o valor intacto porque não recebeu o dinheiro aprovado em fevereiro de 1936 ou por crer que seria mais vantajoso se retratar com menos capital investido, com o intuito de que a ajuda parecesse mais urgente.

O presidente da Deutsche Forschungsgemeinschaft (“Fundação para a Pesquisa Alemã”), declarou que o apoio financeiro da organização – requisitada a contribuir com 5.000 RM – tornou-se desnecessário, pois o socorro mencionado acima já teria interferido em favor de Schulz-Kampfhennel, mas que eles estavam disponíveis para intervir em imbrólios científicos⁷³. Schulz-Kampfhennel declarava que o até então reunido montante de 22.000 não seria suficiente para concluir o projeto e trazer a coleção “de volta para a civilização” e que outros 5.000 seriam necessários para compensar os 4 meses de atraso causados por “força maior”⁷⁴. A Seção Brasileira do NSDAP/AO mostrou-se preocupada com os danos que poderiam ser causados à reputação da ciência alemã no caso de a expedição ser descontinuada por falta de orçamento⁷⁵. Os responsáveis no Ministério da Aviação se impressionaram com a personalidade de Schulz-Kampfhennel e com a energia por ele disposta para transformar o seu desejo em realidade. O departamento cultural do Auswärtiges Amt obteve impressão semelhante. Mas ambas as instituições manifestaram receio em lhe emprestar mais dinheiro quando requisitado em fevereiro de 1936 – o AA prover-lhe-ia somente os fundos para retornar à Alemanha e o RLM, no melhor dos casos, o auxiliaria com um valor menor do que os 5.000 pedidos⁷⁶.

Em 01/08/1936, Schulz-Kampfhennel escreve ao Ministério da Ciência, Educação e Cultura após 8 meses de “trabalho selvagem” (“Wildnissarbeit”) em que esteve isolado do “mundo exterior” (“Aussenwelt”). Ele acusa os comerciantes brasileiros da região (ele escreve “brasilianisches Handelshauses” sem maiores especificações) de o espionarem e de deliberadamente terem perdido meses de correspondência destinada aos alemães, mas a

⁷² BAB, RS 73/14698, carta de Rudolf Mentzel, do REM, 07/02/1936

⁷³ BAB, R/4901/2541, Carta do presidente da Deutsche Forschungsgemeinschaft ao Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 13/02/36

⁷⁴ BAB, R/4901/2541, Regierungsrat Dr. Albersmann

⁷⁵ BAB, R/4901/2541, Carta do NSDAP/AO ao Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 24/03/1936

⁷⁶ BAB, RS 73/14698, 13/02/1936

única razão referida para essas supostas atitudes seria a “Goldwahn” dos brasileiros (uma “mania de ouro”, embora seja difícil especificar se esse ouro se refere ao metal ou a riquezas de maneira figurada). Quando a solução dos seus imbróglis financeiros se torna urgente, ele embarca em um vapor rumo à Belém, expondo o contato contínuo que existia entre a urbe e a selva, em contraste com as descrições de um território completamente isolado⁷⁷.

Novamente, cita o tempo e o dinheiro consumidos nos 4 meses de atrasos causados pela demora das autoridades brasileiras em concederem-no a autorização para o início dos trabalhos e acrescenta a morte imprevista de Greiner (o contramestre) e a subsequente perda de uma inestimável carga inteira de mantimentos em um naufrágio ocorrido em decorrência da falta de cuidados no manuseio da embarcação para justificar a imprescindível obtenção de 5.000 RM adicionais em relação aos 22.000 inicialmente arrecadados. Se o dinheiro não fosse obtido, alertava Schulz-Kampfhenkel, o projeto fracassaria, não seria possível levar o material reunido de volta para a Alemanha e todo o capital já investido seria desperdiçado, inclusive o dinheiro estatal. Diz que já havia alertado os ministérios que o acompanhavam em dezembro, mas volta a repetir o apelo, por vezes exaltando-se⁷⁸.

“Eu não estou seguro de onde o dinheiro virá, se é que virá”, ele escreve, tanto que procura diversos possíveis mecenas: os departamentos culturais do Reich; Bernhard Rust, o Ministro da Ciência, Educação e Cultura; o Prof. Franz Bachér, seu conhecido e diretor do departamento científico do mesmo ministério; a seção da NSDAP/AO em São Paulo⁷⁹. Seus apelos, porém, não são atendidos.

Na ocasião, dois terços dos seus “versáteis objetivos” já teriam sido cumprido e com excelentes resultados: completara metade da travessia do Jari, encontrara com os indígenas e estabelecera um campo no rio Ipitinga, um afluente do Amazonas; executara com sucesso a pesquisa zoológica, com enfoque em mamíferos, e reunira uma rica coleção de espécimes taxidermizadas e esqueletos e peles e embriões, além de invertebrados, anfíbios e répteis preservados em álcool, e tudo registrara em um compreensivo diário repleto de estatísticas e observações sobre o comportamento dos animais e notas de biologia comparada; realizara trabalho etnológico com os povos do Jari e com eles reunira uma coleção de objetos com valor etnológico; filmara de 1400m de película 16mm, mais 1200 fotografias, 35 fotografias aéreas da região e gravação de sons dos indígenas; explorara o rio Curecuru, tributário do

⁷⁷ BAB, R/4901/2541, Carta de Otto Schulz-Kampfhenkel ao Consulado Alemão no Pará, 18/03/1936

⁷⁸ BAB, R/4901/2541, Carta de Schulz-Kampfhenkel ao Herrn Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 01/08/1936

⁷⁹ BAB, R/4901/2541, Carta de Otto Schulz-Kampfhenkel ao Consulado Alemão no Pará, 18/03/1936

Amazonas, embora o rendimento dessa última viagem se tenha perdido em um naufrágio⁸⁰.

Assim ele enumera as despesas da expedição: o envio de grandes carregamentos de animais para o Zoológico de Halle; seis semanas de estadia no Rio de Janeiro para negociar a aprovação; o conserto da aeronave; o desmantelamento e transporte das máquinas (o avião e os botes) de Belém para o interior e vice-versa; a compra de três botes apropriados para a navegação em cachoeiras; 260 RM mensais de custo de vida para cada um dos três alemães; o salário fixo dos dez trabalhadores “mestiços” que os acompanhavam – volume de gastos que qualifica de “incrivelmente baixos” para uma expedição do gênero, que precisou lidar com uma “inimaginável constelação de obstáculos”, os quais derrotaram com um “sóbrio entusiasmo pelo trabalho duro”. De qualquer maneira, Schulz-Kampfhenkel considera que o investimento de mais 5.000 se justificaria só com o possível valor de venda das coleções zoológica e etnológica aos Staatlichen Museen (os “Museus Estatais de Berlim”) – o que lhe parecia um retorno garantido⁸¹.

Schulz-Kampfhenkel endividara-se com as companhias Berringer & Co e Andrade Ramos & Co – grandes proprietárias de terras no entorno do Jari –, as quais passaram a se recusar a cumprir quaisquer dos seus pedidos, à exemplo de encomendas por materiais ou até mesmo comida, o que teria se tornado uma causa de estresse contínuo para o consulado alemão no Pará, pois se encontrava a meio das duas partes, exercendo um papel mediador que julgavam não caber a eles – assim como não também caberia ao consulado emprestar dinheiro à Schulz-Kampfhenkel (ou fornecê-lo munição ou película⁸²) –, mas procurando fazer o possível para proteger a segurança dos expedicionários e o prestígio da Alemanha como um todo – temia-se retaliação dos donos da Andrade Ramos, influentes políticos, que possuíam capacidade de dar início a uma campanha de difamação na imprensa, que poderia atingir a *deutschen Ansehen* – isto é, o prestígio dos alemães, a reputação de sua ciência e até do novo regime. Em junho de 1936, o consulado definiu como insustentável a situação da expedição de Schulz-Kampfhenkel⁸³ – que, não obstante, era categórico em afirmar que, ele ou seu parceiro Kahle não recuariam, em nenhuma circunstância, até que se cumprissem os objetivos e que só um grave problema de saúde os poderia parar⁸⁴. Afinal, pondera:

⁸⁰ BAB, R/4901/2541, Carta de Schulz-Kampfhenkel ao Herrn Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 01/08/1936

⁸¹ BAB, R/4901/2541, Carta de Schulz-Kampfhenkel ao Herrn Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 01/08/1936

⁸² Como requisitado em: BAB, R/4901/2541, Carta de Otto Schulz-Kampfhenkel ao Consulado Alemão no Pará, 27/03/1936

⁸³ BAB, R/4901/2541, Carta do Consulado Alemão no Pará, 07/06/1936

⁸⁴ BAB, R/4901/2541, Carta de Otto Schulz-Kampfhenkel ao Consulado Alemão no Pará, 18/03/1936

“Parece-me incompatível aos princípios nacional-socialistas render-se diante de quaisquer dificuldades e retornar à casa com apenas metade dos objetivos cumpridos”⁸⁵. No mesmo mês, o Auswärtiges Amt autorizou o Consulado no Pará a realocar provisoriamente 1.000 RM para auxiliar a expedição em vista das severas dificuldades enfrentadas⁸⁶.

Segundo o Auswärtiges Amt, Schulz-Kampfhenkel fizera um requisito por 800 RM em 27/01/1936, o qual foi aprovado, mas realizara outro, em 31/01/1936, de 2.200, o que levou à suspensão do pagamento do primeiro pedido (o de 800) e o aviso de que o AA não continuaria a patrocinar a expedição, mas que poderiam colaborar com os custos da viagem de retorno à Alemanha. Posteriormente, outra solicitação de 1.000 ainda seria negada pelo AA. Por conseguinte, Schulz-Kampfhenkel volta-se ao Ministério da Ciência, Educação e Cultura, que o nega um requerimento de 5.000 por alegada falta de orçamento disponível⁸⁷. Também esteve em pauta a liberação de 4.000 dos fundos do próprio Schulz-Kampfhenkel no Deutsche Ueberseeische Bank, mas o AA mostrou-se reticente em acreditar que seria essa a solução definitiva para os problemas financeiros da expedição, pois já não haveria como acreditar em segurança no que Schulz-Kampfhenkel declarava após as sucessivas e contínuas solicitações por mais dinheiro e o acúmulo de grandes dívidas, que puseram sua credibilidade em risco e causaram repercussões desagradáveis que prejudicaram a imagem da Alemanha no Brasil – embora, na percepção do ministério, também já não fosse hora de julgar se as adversidades que ele enfrentara poderiam ter sido evitadas ou não⁸⁸.

Em 17/09/1936, representantes do Auswärtiges Amt, do Ministério da Aviação e do Ministério Ciência, Educação e Cultura chegaram ao consenso de que não haveria razão para concederem mais subsídios à expedição de Schulz-Kampfhenkel e concordaram que a mesma deveria ter sido abortada na primavera. Mas liberou-se a transferência de 4.000 dos fundos pessoais de Schulz-Kampfhenkel no Deutsche Ueberseeische Bank para que ele pagasse suas dívidas – tendo em vista a necessidade de preservar, tanto quanto possível, a imagem da Alemanha no Brasil, a qual poderia ser arranhada pelo mau comportamento de qualquer cidadão do Reich⁸⁹.

⁸⁵ BAB, R/4901/2541, Carta de Otto Schulz-Kampfhenkel ao Consulado Alemão no Pará, 27/03/1936

⁸⁶ BAB, R/4901/2541, Auswärtiges Amt, 29/06/1936

⁸⁷ BAB, R/4901/2541, Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 20/07/1936

⁸⁸ BAB, R/4901/2541, Auswärtiges Amt, 10/09/1936

⁸⁹ BAB, R/4901/2541, Auswärtiges Amt, 22/09/1936

1.4 A coleção zoológica e etnológica de Schulz-Kampfhenkel

Na bibliografia, a coleção reunida por Schulz-Kampfhenkel é mencionada como a grande contribuição científica da expedição e, em quase todos os documentos analisados, sobressai-se como seu principal resultado palpável para além do evento midiático *Rätsel der Urwaldhöhle*. Segundo o Schulz-Kampfhenkel⁹⁰, ele trouxe do Brasil cerca de 1.500 itens de interesse zoológico entre peles, ossadas, espécimes conservados em álcool e dois carregamentos de animais vivos; 1.200 objetos com valor etnográfico produzidos pelos Aparai, pelos Wayana e pelos Oayana⁹¹; 2.700 metros de película 16mm, 2.500 fotografias; e registros cartográficos dos entornos do rio Jari. Fritz von Wettstein – botânico e diretor do Kaiser-Wilhelm-Institut für Biologie (“Instituto Kaiser Guilherme de Biologia”) em Berlin-Dahlem – classificou-a como valiosa e cientificamente primorosa⁹².

Com o Museum für Völkerkunde (“Museu de Etnologia”) de Berlim, ficaram 1200⁹³ peças⁹⁴ – às quais somaram-se as filmagens, fotografias e anotações de campo – recebidas com entusiasmo: Walter Krickberg, responsável pelas aquisições advindas do continente americano, considerou a coleção extensiva, abrangente e, em relação àquelas culturas, comparável apenas ao acervo de museus holandeses⁹⁵.

Ao Museum für Naturkunde (“Museu de História Natural”) de Berlim, o legado de Schulz-Kampfhenkel foi de cerca de 400 espécimes conservadas de mamíferos amazônicos – macacos, jaguares, cutias, preguiças, queixadas. Hermann Pohle afirmou que o museu não recebia uma coleção de mamíferos tão valiosa em quantidade e quantidade desde antes da Primeira Guerra⁹⁶ – a segunda maior coleção sul-americana desde a fundação⁹⁷.

Apesar do abrangente e relevante espólio que deixou ao Museum für Naturkunde, Ohl nota que Schulz-Kampfhenkel é hoje uma figura esquecida para os estudos zoológicos: não é mencionado por qualquer texto significativo, nunca descobriu uma nova espécie, nada possui batizado em sua homenagem e só uns poucos especialistas em zoologia ou história

⁹⁰ Schulz-Kampfhenkel 1938: 208 – a edição “denazificada” do pós-guerra omite o balanço de itens reunidos (“Ausbeute”); a edição britânica de 1940 também o ignora.

⁹¹ Segundo carta de 12/04/37 do cônsul alemão em São Paulo ao Staatliches Museum für Völkerkunde (SMB/EM, I B 129), o governo brasileiro demandou a parte que cabia aos museus brasileiros: 140 objetos deixados com o Museu Paraense Emílio Goeldi, conforme BAB, RS 73/14698, 15/07/1935

⁹² BAB, RS 73/14698, Relatório de Fritz von Wettstein, do Kaiser-Wilhelm-Institut für Biologie, 04/11/1937

⁹³ Krickberg estima em “cerca de 1000 peças” em BAB, RS 73/14698, 06/12/1938

⁹⁴ A lista detalhada pode ser encontrada em SMB/ZA, Mikrofilm Nr. 181 = E I B 129

⁹⁵ BAB, RS 73/14698, Relatório de 22/07/1937

⁹⁶ BAB, RS 73/14698, Hermann Pohle, do Zoologischen Museum, 13/12/1938

⁹⁷ BAB, RS 73/14698, Relatório de Hermann Pohle, do Zoologischen Museum, 15/07/1935

natural tem conhecimento dessa valiosa coleção. Ele permanece mais conhecido como autor do livro e filme *Rätsel der Urwaldhöhle*⁹⁸. Seu nome sobreviveu devido à reputação midiática do jovem que se apresentava – ao público e aos financiadores – como cientista, mas logo se convertia no bravo aventureiro que desconhecia barreira intransponíveis.

O único elemento do espólio de Schulz-Kampfhenkel que eu não tive acesso ou não tenho conhecimento de onde possa estar são as fotografias aéreas que ele tirou da região do Jari. Em 1941, Schulz-Kampfhenkel doutorou-se em Geografia na Universidade de Würzburg – afastando-se de sua disciplina original, a Zoologia. A tese dele era justamente sobre a geografia do Jari e seria seu único trabalho acadêmico, mas não foi publicado – de acordo com a justificativa dele, o caos da guerra o deixou sem tempo. Em março de 1945, os Aliados bombardearam Würzburg. O banco de teses da Universidade foi destruído no ataque, que também vitimou o orientador dele – Hans Schrepfer⁹⁹. Teriam as fotografias sido perdidas na mesma ocasião? Como elas possuíam um evidente interesse militar, creio também ser possível que o exército as tenha arquivado – mas sabe-se lá aonde.

1.5 Otto Schulz-Kampfhenkel: cientista ou aventureiro?

Michael Ohl destaca a discrepância entre as metas declaradas – limitadas à pesquisa científica – e os resultados entregues por Schulz-Kampfhenkel – um espetáculo multimídia. Por mais que tenha utilizado a zoologia como elemento propulsor na carreira, Ohl sustenta que Schulz-Kampfhenkel nunca se tornou um “zoólogo a sério”¹⁰⁰; o trabalho dele apresentaria fragilidades básicas em relação ao padrão de qualidade da disciplina, à exemplo da falta de etiquetas que informassem o local exato da captura do animal¹⁰¹. Todavia, Fritz Schmidt – diretor do Jardim Zoológico em Halle – qualificou o trabalho de Schulz-Kampfhenkel como circunspecto e confiável, pois, ao contrário da maioria dos comerciantes de animais, ele mencionaria inclusive o local exato em que o espécime fora capturado¹⁰² – se, hoje, já não constam essas especificações na coleção, é possível que tenham se perdido em meio ao caos da guerra. Outro a elogiar o cuidado na classificação das peças é Hermann Pohle – do Zoologischen Museum – que declara que a coleção se valorizara ainda mais devido ao zelo de Schulz-Kampfhenkel em catalogar, escrever,

⁹⁸ Ohl 2011: 129

⁹⁹ Stoecker 2011: 58-9

¹⁰⁰ Ohl 2011: 130

¹⁰¹ Ohl 2011: 140

¹⁰² BAB, RS 73/14698, Relatório de Fritz Schmidt, diretor do Zoologischen Gartens, 27/08/1937

fotografar, anotar no diário de campo e até de capturar diferentes espécies de primatas, o que proporcionava mais possibilidades comparativas aos estudiosos¹⁰³.

Hermann Pohle – chefe do departamento de mamíferos do Zoologischen Museum, professor e, durante certo período, orientador de Schulz-Kampfhenkel – aponta, no relatório em que acusa o recebimento da coleção no museu, que seu aluno provou ser capaz de coletar materiais com valor científico ao mesmo tempo em que superava obstáculos inimaginados, sinais de grande talento organizacional e logístico. Ademais, para Pohle, o êxito de Schulz-Kampfhenkel representava um triunfo da ciência alemã como um todo, de modo que era do interesse geral propiciá-lo as condições para que ele desse prosseguimento à essa “missão de vida auto-escolhida”¹⁰⁴. Fritz von Wettstein – diretor do Kaiser-Wilhelm-Institut für Biologie – também o teceu de elogios: observa o quão capcioso é o contato com tribos não-contatadas – embora seja discutível essa qualificação –, sendo exitoso somente se unindo perspicácia, paciência e coragem. Quanto à coleção etnográfica, considera-a tão valorosa que só poderia ser resultado de um trabalho “consequente”, e enxerga um desempenho notável na coleta do material biológico e zoológico – tanto por causa das dificuldades intrínsecas ao território quanto por representar mais do que uma coleção organizada com o intuito de endereçar problemas relevantes às disciplinas. O modelo da expedição é elogiado, inclusive como possível referência à futuros empreendimentos do gênero, por ser capaz de englobar diferentes objetivos – etnológicos, zoológicos, biológicos e até cinematográficos – em uma única jornada mais eficiente a nível logístico. Por fim, Wettstein escreve ser desejável que Schulz-Kampfhenkel lidere expedições com mais recursos do que a do Jari, especialmente se ele puder seguir seu bem-sucedido ponto de vista¹⁰⁵.

Ohl julga amadores os resultados científicos de Schulz-Kampfhenkel – ele nunca se torna acadêmico; aos olhos da zoologia, não é mais que um apanhador de animais – e diz que dificilmente sobreviveriam a um escrutínio científico rigoroso: seriam vagos, ingênuos, até o destino pareceria intercambiável – Libéria ou Brasil, é tudo território selvagem¹⁰⁶. Sá e Silva definem Schulz-Kampfhenkel como tendo uma carreira situada na interface entre a comunidade científica e o amadorismo: construíra uma representação de si que conciliava a imagem de um cientista de prestígio com o arquétipo do explorador que desbrava as mais

¹⁰³ BAB, RS 73/14698, Hermann Pohle, do Zoologischen Museum, 13/12/1938

¹⁰⁴ BAB, RS 73/14698, Relatório de 15/07/1937

¹⁰⁵ BAB, RS 73/14698, Relatório de Fritz von Wettstein, do Kaiser-Wilhelm-Institut für Biologie, 04/11/1937

¹⁰⁶ Ohl 2011: 148; 156-7

remotas regiões de Terra – persona essa da qual literalmente lucrava¹⁰⁷. Segundo Ohl, a contradição explícita entre suas jornadas sem objetivos científicos claros e as detalhadas justificativas acadêmicas que ele procurava as atribuir expunha a instrumentalização da pesquisa científica por parte de Schulz-Kampfenkel: em último caso, ele se via como um destemido aventureiro, um conquistador do mundo invejado em sua terra natal, mas tinha consciência de só ser capaz de obter financiamento se desse um enquadramento científico credível para suas aventuras¹⁰⁸.

As razões do sucesso de Schulz-Kampfenkel, suas grandes aptidões, eram: a força de sua atitude persuasiva e de suas habilidades organizacionais, na opinião de Sá e Silva¹⁰⁹; e a oportuna escolha por temas capazes de despertar grande interesse no público, mas com utilidade programática para cumprir demandas no seio da comunidade científica e, assim, obter financiamento, na opinião de Ohl¹¹⁰. Seu caráter deveras “mambembe” – porventura “embusteiro” – no que tange à manipulação oportunista que fazia de programas científicos se evidencia, atenta Ohl, depois da expedição amazônica: embora a coleção possuísse imenso valor, o fato de Schulz-Kampfenkel nunca se ter dedicado a ela desde seu retorno do Brasil é especialmente esclarecedor quanto às suas prioridades, pois ele não prossegue com a pesquisa que alegadamente tinha motivado a viagem, e também não publica nenhum artigo científico baseado no material que reunira – pelo contrário, todos os seus esforços se voltam ao espetáculo multimídia *Rätsel der Urwaldhöhle*. Apenas um artigo científico no campo da zoologia teve como base a coleção amazônica de Schulz-Kampfenkel: data de 1940 e seus autores são Theodor Haltenorth e Siegfried Jackel¹¹¹.

Em julho de 1937, Werner Krickeberg – chefe do departamento de americanismo do Museum für Völkerkunde – escreve que Schulz-Kampfenkel o apresentou planos de uma nova viagem aos trópicos, que seria destinada a uma área “inexplorada” e conduzida com o apoio de zoólogos, etnólogos, geógrafos, cinegrafistas e taxidermistas. O projeto nunca seria posto em prática – e é verdade que houve uma guerra no meio do caminho. Krickeberg recebeu a notícia com animação e declarou que “o envio de uma expedição etnológica de maior dimensão é de grande importância no que toca a considerações político-nacionais gerais”. No relatório que ele redige sobre a coleção recebida, inclui louvores à

¹⁰⁷ Sá e Silva 2016: 246

¹⁰⁸ Ohl 2011: 145

¹⁰⁹ Sá e Silva 2016: 247

¹¹⁰ Ohl 2011: 143

¹¹¹ Ohl 2011: 151-2

tradição da ciência etnográfica na Alemanha: “a sua primeira casa, onde encontra a sua mais brilhante representação”, “sem paralelos em termos de versatilidade e relevância científica”, “em especial na etnologia, arqueologia e linguística dos povos americanos”, que foram guiadas por “Alexander von Humboldt, o redescobridor das Américas”, que transformou o estudo dos povos americanos em “domínio indisputado da ciência alemã até a Weltkrieg”, quando a “Alemanha marchava [...] à frente de todos os povos europeus”. Ele lamenta o cenário do pós-guerra, onde até “pequenas nações” como a Holanda, a Dinamarca e a Suécia tomaram a dianteira no campo da pesquisa realizada fora da Europa. Krickeberg julga que as expedições científicas eram “acompanhamentos naturais” às “atividades econômicas ou políticas” da Alemanha no além-mar, e que, embora o Reich “não possua mais colônias próprias”, “os alemães não deveriam permitir que a pesquisa científica” em “territórios tropicais seja conduzida somente por “outros povos”, o que tratar-se-ia de uma “questão de honra”¹¹².

E como expedições do gênero poderiam se financiar? Realizando filmes sobre elas mesmas, Krickeberg responde¹¹³. Wettstein também relaciona esse modelo de expedição científica com a política colonial: ele afirma que os alemães deveriam concentrar suas forças na investigação de territórios inexplorados e outras áreas com especial importância estratégica seja por razões científicas ou seja por razões de política colonial¹¹⁴. Em síntese, ambos indicam a comunidade científica como sendo um vetor do colonialismo. A sugestão de Krickeberg é especialmente reveladora porque assente com o *modus operandi* de Schulz-Kampfenkel: em troca de resultados, aderir à espetacularização multimídia e às promessas de rentabilidade que prenunciava.

Em 26/05/1937, os expedicionários retornaram do Brasil: aportaram em Hamburgo a bordo do Monte Sarmiento¹¹⁵. No dia seguinte, Otto Schulz-Kampfenkel, Gerd Kahle e Gerhard Krause chegaram em Berlim e foram recepcionados com muita pompa na extinta Lehrter Bahnhof (Foto 65) – atual Hauptbahnhof, Estação Central de Berlim –, de onde saíram diretamente para uma confraternização. O Ministério da Propaganda organizou a festa¹¹⁶: o anfitrião era Werner Wächter – homem próximo a Goebbels, *Landesstellenleiter*, o chefe regional do Ministério da Propaganda em Berlim. Entre os presentes, Pohle – do

¹¹² BAB, RS 73/14698, Relatório de 22/07/1937

¹¹³ BAB, RS 73/14698, Relatório de 22/07/1937

¹¹⁴ BAB, RS 73/14698, Relatório de Fritz von Wettstein, do Kaiser-Wilhelm-Institut für Biologie, 04/11/1937

¹¹⁵ SMB/ZA, Mikrofilm Nr. 181 = E I B 129, Morgen-Ausg Nr. 240, 27/05/1937

¹¹⁶ SMB/ZA, Mikrofilm Nr. 181 = E I B 129, Werner Wächter, 24/05/1937

Zoologischen Museum – e “muitos berlinenses” conforme relato da imprensa. Na estação, eles foram recebidos com o hasteamento das duas bandeiras nacionais: a brasileira e a alemã – a versão com a suástica. Schulz-Kampfhinkel replicaria a imagem no final do seu filme. E a imprensa enfatizou o que estava escrito na bandeira do Brasil: Ordem e Progresso¹¹⁷.

Susan Sontag escreveu que, na política fascista, a vontade é encenada em público¹¹⁸. A iniciativa do Ministério da Propaganda expõe a vocação performática da política nazista e a naturalidade com que ocasiões do gênero eram transformadas em eventos midiáticos, em espetáculos. Schulz-Kampfhinkel não tinha nenhuma influência ou posição na estrutura estatal e nem era uma celebridade – muito menos antes do lançamento de suas obras – que inspirasse reação popular espontânea. De qualquer forma, o Estado montou um cerimonial para o receber, onde os representantes da propaganda e da ciência podiam comungar a olhos vistos. Schulz-Kampfhinkel subitamente tornava-se mais do que Schulz-Kampfhinkel: passava a representar o espírito alemão, cujo gesto de ousadia estava sendo oficialmente engrandecido como modelar – um palco oportunamente montado para, em público (no coração da capital), expor o virtuosismo da ciência alemã e utilizar os jovens exploradores como protótipos alemães exemplares que viajaram ao exterior representando o triunfo da nação e da raça e cuja presença ali era prova de que nem o mais primitivo dos infernos era capaz de abalar o novo homem alemão. De bônus, o evento era útil como ato diplomático: o hasteamento conjunto das duas bandeiras sinalizaria, para as autoridades brasileiras em Berlim, a generosidade que o regime nazista era capaz de estender às nações que não lhe fossem hostis.

Bernhard Ruberg – alto funcionário da Auslandsorganisation do NSDAP (a “Organização do Partido Nazista para o Exterior”) – julgou a expedição como uma operação cujo significado transcendeu o científico e obteve resultados valiosos sob perspectivas políticas e culturais, além de ter contribuído para o prestígio da “germanidade” (“Deutschtum”). Ruberg escreve: “através de sua jeitosa aparência, ambos os exploradores despertaram a compreensão acerca da nova Alemanha em amplos setores da sociedade brasileira”. Em específico, ele menciona os jornais que Schulz-Kampfhinkel lhe enviara como provas do êxito diplomático. Ruberg considera que Schulz-Kampfhinkel e Kahle devem ser conceituados pela organização como cientistas que sabem defender os interesses

¹¹⁷ Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, 28/05/1937

¹¹⁸ Sontag 1981: 92

nova Alemanha” e realizar um valioso trabalho cultural e político por ela¹¹⁹.

Nos anos seguintes, o sucesso de Schulz-Kampfhenkel impulsiona sua carreira nas SS – Helger Stoecker entende que o êxito de Schulz-Kampfhenkel se dá, acima de tudo, na carreira militar¹²⁰. Schulz-Kampfhenkel tentara se filiar ao NSDAP em 1933 – um dos chamados *Märzgefallene* –, mas fora recusado à época. Entretanto, reativou-se sua filiação de nº 2.628.482, escorada em sua recente notoriedade. Ele é alocado no 2. Stabssturm/SS-Hauptamt (os “Escritórios Principais da SS”, em Berlim) e julgam-no um útil membro da *Volksgemeinschaft* (a “Comunidade do Povo”) devido às suas atividades de desbravador do estrangeiro – a temporada no Brasil certificava sua competência e lealdade¹²¹. Schulz-Kampfhenkel mostra-se suficientemente relevante para projetar seu filme para o líder das SS: Heinrich Himmler, na própria casa deste. “Em seguida à exibição do nosso *Amazonasfilms* em sua casa em Gmund, eu pude conversar longamente com o Reichsführer-SS sobre o nosso trabalho”¹²². O título de Reichsführer-SS era exclusivo ao líder das SS, ou seja, Himmler, que mantinha uma residência na cidade bávara de Gmund. Sobre a mesma ocasião, Schulz-Kampfhenkel menciona o entusiasmo de Benno Martin – chefe da polícia de Nuremberg –, que o teria incentivado a entrar em contato com Hitler porque o Führer ‘se inflamaria’ com tal modo de utilização da Ciência”¹²³. Schulz-Kampfhenkel afirma ter recebido estímulos de destacadas figuras do Reich: de Wilhelm Filchner, famoso explorador, à Walther Funk, Ministro da Economia. Teriam pedido-no para que continuasse sua “missão”, “o caminho certo no momento correto”, defendendo e representando os interesses da nação, executando projetos ligados à pesquisa do/no exterior (“deutschen Auslandsforschung”)¹²⁴.

1.6 A exposição *Rätsel der Urwaldhöhle*

Schulz-Kampfhenkel monetizou sua aventura de diversas formas. Ele a transformou em filme, em livro e inaugurou uma exposição com as peças que trouxera do Brasil – todos intitulados *Rätsel der Urwaldhöhle*. A abertura da exposição ocorreu em Berlim no dia 14 de abril de 1938, em Dönhoffplatz. O material de divulgação da mostra evocava o mesmo

¹¹⁹ BAB, RS 73/14698, Relatório de Bernhard Ruberg, da NSDAP/AO, 29/07/1937

¹²⁰ Stoecker 2011: 56

¹²¹ Stoecker 2011: 56

¹²² BAB, R43/4091, Schulz-Kampfhenkel, 02/03/1940

¹²³ BAB, R43/4091, 02/03/1940

¹²⁴ BAB, R43/4091, Schulz-Kampfhenkel, 02/03/1940

arsenal de chavões dos outros produtos: os valentes pesquisadores teriam sido os primeiros a navegarem as caudalosas águas do Jari até a fronteira da Guiana Francesa, de onde eles trouxeram uma deslumbrante coleção composta por plantas, animais silvestres e artesanato indígena. No dia da inauguração, o *Neukölner Tageblatt* (“Diário de Neuköln”) anunciou:

Uma exposição inigualável: essas formas pitorescas e vivazes serão exibidas pela primeira vez a um grande público, que poderá testemunhar a força da vontade da nova Alemanha, que está recuperando a liderança perdida para as outras nações civilizadas no campo da pesquisa em territórios estrangeiros, um domínio extremamente importante para a política nacional¹²⁵.

A exposição não era composta somente por objetos. Schulz-Kampfhenkel montou uma réplica da selva em Berlim para fazer de cenário e auxiliar na ambientação dos visitantes ao clima do “inferno verde” – a Amazônia em miniatura no coração da capital! A montagem de uma exposição é uma iniciativa materialista por definição – exibir as coisas em si, expô-las ao alcance dos olhos e das mãos –, mas possui uma existência mais efêmera do que a de um livro ou a de um filme, os quais têm sobrevida mais longa por causa da imaterialidade do conteúdo presente no formato, que permite a reprodutibilidade – vide Walter Benjamin. Da exposição em Dönhoffplatz, restaram umas poucas fotos guardadas no arquivo do Ibero-Amerikanisches Institut de Berlim¹²⁶, a repercussão na imprensa e o que se pode extrair de cartas e relatórios.

Construiu-se a réplica de um aldeamento Aparaí. A rodeá-lo, árvores de mentira e lagos falsos. Era uma floresta cenográfica onde estavam presentes até as barracas originais dos exploradores¹²⁷ – ou o que eles alegavam ser em gestos que realçavam o prestígio do tão perseguido “realismo” e da “experiência” como forma de conhecimento. Na exposição, poder-se-ia “sentir” a Amazônia (Fotos 36, 37, 38, 39, 40, 41 & 42).

Um jornal estampou: “A mata-virgem no meio de Berlim”¹²⁸. Outro garantiu que se podia “respirar o ar da selva por um par de horas”¹²⁹. A Amazônia estava “viva” e “ainda mais misteriosa diante dos nossos olhos”¹³⁰. Tratava-se de uma oportunidade de ver a “selva de verdade”, que era a “selva primitiva”. Segundo um jornal, o grau de verossimilhança era tamanho que se alguém levasse um desabrigado vendado para a exposição e só lá retirasse

¹²⁵ Neukölner Tageblatt, 29/04/1938

¹²⁶ IAI/N-0174

¹²⁷ IAI/N-0174

¹²⁸ Neukölner Tageblatt, 14/04/1938

¹²⁹ Der Westen Berlin, 14/04/1938

¹³⁰ Deutsche Allgemeine Zeitung, 30/04/1938

a venda dos olhos dele, era capaz dele acreditar que realmente estava na floresta tropical¹³¹. E havia, claro, os artefatos indígenas: “místicos, artísticos, e, ainda assim, primitivos”¹³².

A quase totalidade da repercussão na imprensa se assemelha a um *press release* – a crítica de arte estava inclusive proibida. Contudo, existem duas exceções que revelam um caráter mais autoral. No *Stuttgarter Neues Tageblatt* (“Novo Diário de Stuttgart”), o Dr. G. Stolte-Adelt – sobre quem não encontrei mais informações – descreveu a sua experiência visitando a cidade de Berlim no dia 25 de abril de 1938. Ele dá início ao seu relato em meio ao tráfego urbano na rua Leipziger Strasse: o cenário é o da urbe moderna repleta de lojas de departamento; subitamente, um sonho surge inesperado no coração da metrópole – a Amazônia. Stolte-Adelt descreve a luz de “crepúsculo verde” que ilumina o salão através de lâmpadas coloridas e tece referências poéticas às raízes centenárias das árvores e ao incontido sol tropical que se deixam entrever naquela exposição e que o deixam sem fôlego. “É o brasileiro rio Jari, que aqui nos parece tão palpável”, escreve. O autor se impressiona com a riqueza dos detalhes da exposição. Ao invés de uma única tarântula, são exibidas 20 ou 30 delas, o suficiente para incrementar a experiência e cimentar a informação na mente do visitante. Stolte-Adelt confessa sentir-se mais próximo dos indígenas quando olha as grandes fotografias na parede. “Os meninos berlinenses e seus pais encontraram nessa mostra a imagem onírica de seus desejos ocultos, os quais se estendem através da penumbra do salão e, suavemente, como se estivessem a caminho da guerra, cada cobra azul-celeste ou tarântula negra em espírito é, para eles, um objeto de contemplação prolongada”¹³³.

A outra exceção ao tom monocórdico da imprensa é uma charge publicada no *B. Z. am Mittag* (“Jornal de Berlim ao Meio-dia”) intitulada “Dois pequenos homens veem *Rätsel der Urwaldhöhle*”. A tira é composta por três quadros (Foto 56). 1) Os dois meninos observam as dezenas de peles de macacos estendidas na parede com fascinação e exclamam: “Isso que é vida! Todas as noites trazer um macaco para casa!”. 2) No interior da réplica do acampamento dos alemães, os meninos conversam: “Eles reconstruíram mesmo tudo, faltam somente os mosquitos. Nós devíamos ter trazido um saco com mosquitos!”. 3) Na saída da exposição, os garotos perguntam ao segurança: “Com licença, onde fica o próximo caminho para a Amazônia?”¹³⁴. O que os dois meninos desejavam? O que os seduzia na ideia da floresta? A adrenalina proporcionada pelo perigo ou o encanto

¹³¹ Berliner Neueste Nachrichten Köpenick, 19/04/1938

¹³² Berliner Tageblatt, Berlin, 14/04/1938

¹³³ Stuttgarter Neues Tagblatt, 25/04/1938

¹³⁴ B.Z. am Mittag, 14/04/1938

que sentimos ao mudar de ares? Será que eles entenderam que na selva entre selvagens seriam os senhores da terra? O que queriam os meninos matando um macaco por dia? – e a palavra “macaco” (“Affe”) também possui conotações racistas na língua alemã.

O prefeito de Berlim, Julius Lippert, inaugurou-a. Em uma fotografia, ele aparece manuseando um arco indígena: ele olha para cima visivelmente desajeitado, observando um pássaro empalhado no alto de uma árvore. Noutra foto, Schulz-Kampfhenkel apresenta uma cabana ao alcaide, que aparenta demonstrar interesse, mas não se mostra tão perplexo quanto na imagem em que encara as presas de uma cobra viva.

Em sua fala de abertura, Lippert declarou: “Anos atrás, a ciência alemã já esteve na dianteira da pesquisa conduzida em territórios estrangeiros ao redor do planeta. Porém, após a guerra o império foi obrigado a abdicar de sua supremacia [...] O objetivo do que Schulz-Kampfhenkel e seus amigos estão realizando é um dever de honra: recuperar o terreno perdido”¹³⁵. O prefeito discursa sobre modelos nos quais os alemães poderiam se espelhar para reconquistar a liderança do país no referente à pesquisa científica do/no estrangeiro (“Auslandsforschung”) e mistura o nome de cientistas – Alexander von Humboldt – e colonizadores brutais – Carl Peters¹³⁶.

Schulz-Kampfhenkel convidou pessoalmente outras figuras de destaque do regime como Hans Lammers (chefe da Chancelaria do Reich durante todo o período hitlerista), a quem envia material publicitário da exposição e do filme e agradece o extensivo apoio do governo, sem o qual seu sucesso não teria sido possível. Schulz-Kampfhenkel escreve que ficaria honrado em guiar Lammers pela exibição em Dönhoffplatz¹³⁷. Ele convida-o mais uma vez na semana seguinte, transmitindo ainda mais deferência, e informa que a mostra ganhara quatro dias adicionais. Schulz-Kampfhenkel se encontrava em Stuttgart para lançar seu filme, mas avisa que, caso Lammers desejasse ser guiado pela exposição, voltaria de imediato para Berlim. Ele se orgulha de já ter ciceroneado August Heissmeyer – chefe do Escritório Central das SS (o “SS-Hauptamt”) – pela exposição. A satisfação de Heissmeyer teria sido tamanha que ele lhe convidara a apresentar o filme *Rätsel der Urwaldhöhle* no Ufa-Pavillon em Nollendorfplatz, no dia 07/06/1938, como membro das SS em evento para a organização. Schulz-Kampfhenkel convida Lammers a ir nesse evento das SS, mas, caso o ministro esteja muito ocupado, propõe projetar o filme na Chancelaria do Reich quando

¹³⁵ Der Westen Berlin, 14/04/1938

¹³⁶ Süd-Berlin, Berlin-Neuköln, 15/04/1938

¹³⁷ BAB, RS 43-II/891: Schulz-Kampfhenkel, 20/05/1938

o senhor Ministro desejar¹³⁸. Ele insistiria outras três vezes para Lammers ver o filme, além de o enviar seu livro de presente – o qual Lammers promete que lerá¹³⁹. Schulz-Kampfhenkel repete o procedimento com Bernhard Rust, o Ministro da Ciência, Educação e Cultura: envia o livro e se oferece a projetar o filme no local e na hora desejados¹⁴⁰.

Para mediatizar e monetizar sua viagem à Libéria, Schulz-Kampfhenkel empregara métodos similares. Dentro da prestigiosa loja de departamentos Kaufhaus-Wertheim, ele construíra uma jaula de 8x1000x3m, onde os visitantes podiam assistir aos símios pulando por pontes artificiais – ao lado expusera as armadilhas utilizadas para capturar diferentes espécimes¹⁴¹. Ele inovou mais uma vez em Dönhoffplatz com a montagem de dois dioramas: um retratava uma aldeia Aparai e o outro uma Oiampi¹⁴² – ele dava ao público a possibilidade de sentir a Amazônia, de a experimentar e de observá-la a partir de uma posição demiúrgica, olhando de cima para baixo.

Os dioramas se popularizaram na Europa a partir da segunda metade do século XIX, em simultâneo a uma série de “espetáculos etnográficos” que operavam como um “fórum para a imaginação colonial” e que transferiam a “situação imperial” para a metrópole – nas palavras de Sebastian Conrad. Nas chamadas *Völkerschauen* (a tradução literal seria algo como “assistir o povo”), as populações nativas das colônias eram expostas como animais no zoológico (originando a alcunha de “zoológico humano”) para visitantes que pagavam para as observar em seus “habitats naturais”, que eram réplicas dos aldeamentos nativos reconstruídos com o intuito de transmitir ao público a experiência de visitar um “verdadeiro povoado tribal africano” reedificado sob controle na metrópole. Um dos pioneiros dessa prática foi um comerciante de animais chamado Carl Hagenbeck: ele começou a exhibir corpos exóticos para financiar seu negócio de importação de animais, lucrando com a curiosidade da sociedade metropolitana (Fotos 102 & 103).

Conrad explica que esses espetáculos “apresentavam os alemães como senhores do planeta, e como civilizadores benevolentes nas colônias”, além de carregarem a “mensagem de que existiam hierarquias naturais de raças e povos, e sugerir que a ordem social na Alemanha, com suas diferenças de gênero e classe, fosse considerada natural”, pois ao “representar as sociedades nativas em seus trajes ‘tradicionais’ e ambientes ‘naturais’”,

¹³⁸ BAB, RS 43-II/891: Schulz-Kampfhenkel, 27/05/1938

¹³⁹ BAB, R43/4091: 19/12/1938, 23/12/1938, 10/01/1939, 02/03/1940

¹⁴⁰ BAB, R/4901/2541, Carta de Schulz-Kampfhenkel à Bernhard Rust, 16/12/1938

¹⁴¹ Ohl 2011: 146

¹⁴² BAB, RS 73/14698: Walter Krickberg, do Museum für Völkerkunde, 06/12/1938

transmitia-se a “imagem de sociedades intemporais e imutáveis”, que retratavam “a pré-história da civilização moderna e, assim, tornavam plausível a ideia de que exista uma hierarquia natural entre os povos”¹⁴³. Os africanos eram dispostos para o público pagante os voyeurizar à semelhança de animais em um zoológico. A história das exposições coloniais é a história de uma bestialização.

Era comum que antropólogos se juntassem aos empresários que organizavam essas exposições para determinar quais “costumes tradicionais” seriam considerados autênticos, de modo a integrar o programa da atração. Os brancos treinavam os negros a performarem costumes que não lhes eram próprios. Assim, replicava-se e reforçava-se “as dinâmicas da relação desigual que tinha existido entre colonizador e colonizado, mestre e escravo”¹⁴⁴.

A mais célebre exposição colonial ocorreu na capital alemã em 1896 em simultâneo à Berliner Gewerbeausstellung (“Exposição Industrial de Berlim”, uma espécie de exposição mundial). O Kaiser Guilherme II abriu o evento e assistiu seus “compatriotas negros” performarem uma dança bélica em sua homenagem. Quem visitasse a exposição tinha contato com vários produtos das colônias – café, cacau, tabaco – e era apresentado a números e estatísticas que ostentavam a opulência das colônias alemãs nas esferas econômicas, políticas, militares e científicas. Os visitantes podiam ver fotografias d’além-mar através de uma lanterna mágica – pré-cinema. Mas, aos que desejassem espreitar o Império “aqui e agora”, podiam contemplar as 103 pessoas que estavam “expostas” em paisagens africanas reconstituídas. Os lobistas do projeto imperial se dividiam entre os que as *Völkerschauen* mais eficientes para promover o colonialismo entre as classes mais baixas – pois os pobres supostamente seriam mais fantasiosos – e os que temiam *backlash* dos que entendiam que a “inocência” dos nativos seria corrompida. Em 1901, proibiu-se o “recrutamento” para esses “zoológicos humanos”, mas o cinema já surgia como alternativa para apresentar ao público as imagens de uma autêntica experiência colonial¹⁴⁵.

A exposição *Rätsel der Urwaldhölle* conserva muito desse ímpeto de reconstruir a paisagem da periferia na metrópole e exibir “as coisas como elas são” – desde a aldeia dos Aparai até as tendas dos expedicionários: reconstruídas, reconstituídas, reedificadas, em conjunto a um pedaço da floresta, aos cadáveres dos animais, às fotografias do inferno verde. E o filme não deixa de funcionar como uma *Völkerschauen* cinematográfica, que se

¹⁴³ Conrad 2012: 139-40

¹⁴⁴ apud Aitken e Rosenhaft 2013: 53

¹⁴⁵ Conrad 2012: 141-2

apoiava igualmente no voyeurismo da sociedade metropolitana. “Uma mídia popular e um veículo da cultura de massas, o cinema preservou velhas formas de identidade ao mesmo tempo em que oferecia um novo (e poderoso) instrumento para a criação de consensos”, afirmou Rentschler¹⁴⁶.

Theodor Michael – o primeiro afro-alemão a publicar uma autobiografia – assim se recordou de sua participação numa *Völkerschauen* logo após o término da Primeira Guerra:

Para os afro-alemães, [as *Völkerschauen*] eram uma das poucas maneiras de ganhar dinheiro, assim como trabalhar no cinema, já que não lhes era permitido ocupar empregos “normais”. Nesses zoológicos humanos, eles supostamente interpretavam “africanos” da maneira que os europeus os imaginavam nas décadas de 1920 e 1930: selvagens sem educação, sem cultura e vestindo grama. Desde muito cedo, eu passei a odiar esses zoológicos humanos e a minha participação neles. Cada movimento meu era observado, estranhos mexiam no meu cabelo, cheiravam-me para ver se eu era autêntico e falavam comigo em um alemão mal falado ou em linguagem de sinais, presumindo que eu não os entenderia¹⁴⁷.

Entre 14 de abril e 4 de junho de 1938, a exposição *Rätsel der Urwaldhöhle* esteve aberta em Berlim das 10h às 23h – anunciando-se “sob o patrocínio da prefeitura”, a entrada custava 0,50 RM, mas o preço era reduzido a 0,30 para crianças e militares. Através de um *flyer* da mostra podemos recompor a mise-en-scène: ela estava dividida em dois salões¹⁴⁸.

No primeiro salão, o Ehrenhalle (“salão de honra”), o visitante encontraria: um aquário com peixes do Amazonas; mapas da expedição; um estande da Brandenburgischen Motorenwerke (“Fábrica de motores de Brandenburgo”) com os motores utilizados pelos aviões (junto a fotos aéreas do Jari, que mostram do que eles são capazes); um estande da Sport-Berger com tendas e equipamentos de camping; um estande da I. G. Farben e da Agfa com material de fotografia; um estande de “propaganda oficial brasileira” (“amtlichen Brasil-Propaganda”) com “produtos nacionais brasileiros” (“Landeserzeugnissen”) – pele, minérios, algodão, madeira, além de uma amostra de fotos do “Brasil moderno”¹⁴⁹.

A presença de “propaganda oficial brasileira” é curiosa: seria o Brasil um produto (diplomático) a ser vendido? (lado a lado com as outras empresas que lhe patrocinaram). É inconclusivo se a iniciativa partiu dos alemães ou se foi fruto de negociações com a legação diplomática brasileira. Em vista do histórico de Schulz-Kampfenkel, que mentia até para

¹⁴⁶ Rentschler 1996: xi

¹⁴⁷ Michael 2017: 24

¹⁴⁸ BAB, RS 43-II/891

¹⁴⁹ BAB, RS 43-II/891

ministérios do Reich (com quando, com o intuito de obter mais dinheiro, disse ao Ministério da Educação que o da Propaganda havia investido nele 9.000 RM a mais do que realmente fora investido), existe a possibilidade de que isso se tenha realizado sem que ele consultasse qualquer um dos dois governos. De qualquer maneira, representava um agrado diplomático a um país neutro – embora seja difícil de julgar sua eficácia. Mas o contraste entre o “Brasil moderno” e o “inferno verde”, que encontrar-se-ia mais à frente, não estaria fora de sintonia com a ideologia do Estado Novo.

No segundo, o salão principal, o público se depararia com: um pedaço da Amazônia reconstruído; uma “seção da Floresta Amazônia” com cabanas indígenas, redes, estábulos, “e etc.”; as tendas originais dos expedicionários, com suas armas e equipamentos de caça e cozinha para mostrar como eles realmente viviam; uma genuína piroga indígena; as armas dos índios; mostruários/vitrines com as espécies de animais, incluindo piranhas preservadas em álcool e cobras de sete metros; alguns desses mostruários/vitrines (“Schaukästen”) utilizavam aldeias indígenas como *background* e decoração, onde os índios (bonecos ou fotos) se encontravam expostos lado a lado com os animais (não é especificado se haviam animais vivos) trancados nos tais mostruários/vitrines, representando, juntos, uma mesma “coisa outra animalesca” que habitava o “inferno verde”.

Nessa sala, estava exposta a coleção de Schulz-Kampfenkel: a zoológica à direita e a etnológica à esquerda – com as fotografias a completar a miscelânea. O *background* (as paredes) da exposição foi pintado por Moritz-Pathé para emular a selva amazônica. Pathé é descrito no material publicitário da mostra como um *Afrika-Maler*, isto é, um pintor cuja especialização são paisagens africanas. Embora não conste que ele tenha viajado ao Brasil, isso não o impediu de ser escolhido para prover uma “perspectiva efetiva” sobre como era estar – ver e sentir – a Amazônia¹⁵⁰. A publicidade clamava:

Os últimos espaços em branco no mapa-múndi aguardam ser explorados. Em decorrência de sua brilhante tradição no descobrimento de continentes, a Alemanha está destinada a protagonizar os últimos grandes atos de pioneirismo no front da Ciência. Retomar a liderança perdida na pesquisa científica do/no estrangeiro é dever nacional¹⁵¹

A imprensa brasileira noticiou a expedição da seguinte maneira: “Três mil bichos do Brasil numa exposição em Berlim”¹⁵², “A riqueza da fauna brasileira”¹⁵³, “O Brasil no

¹⁵⁰ BAB, RS 43-II/891

¹⁵¹ BAB, RS 43-II/891

¹⁵² Vanguarda (Rio de Janeiro), 14/04/1938

¹⁵³ Correio da Noite (Rio de Janeiro), 14/04/1938

exterior: animais do Brasil”¹⁵⁴, “Três mil animais das florestas virgens do Brasil”¹⁵⁵.

Ao vender sua coleção aos museus berlinenses, Schulz-Kampfhenkel incluiu uma cláusula que lhe permitia alugar os itens para mostras que ele eventualmente organizasse¹⁵⁶. Primeiramente, as negociações giraram em torno do seguro contra roubo e traças¹⁵⁷. Schulz-Kampfhenkel inicia a exibição em Berlim sem assinar o formulário exigidos pelo Museum für Völkerkunde¹⁵⁸ – de quem nota a ausência de Krickeberg e Snethlage na abertura¹⁵⁹ – e demora mais de um mês para fazê-lo. Ao fim da mostra, Krickeberg escreve enfurecido a Schulz-Kampfhenkel e aponta-lhe várias irregularidades que teriam sido cometidas.

Segundo Krickeberg, Schulz-Kampfhenkel deveria devolver dois terços da coleção emprestada ao fim da exibição na capital e realizar a estação seguinte – em Leipzig – com o terço restante. Contudo, ao invés do acordado, os teria devolvido apenas um quarto dos itens e levado o resto consigo para Leipzig. Como agravante, as peças apresentariam sinais de descuido, desleixo e tratamento impróprio, tendo sido, portanto, danificadas. Krickeberg lhe informa que o contrato o permite negar o empréstimo e requerer a restituição imediata dos objetos. Ele envia Snethlage à Leipzig para inspecionar o estado da coleção e alerta que a autorização para expô-la valia somente para Leipzig, pois descobrira surpreso que Schulz-Kampfhenkel estava planejando uma exposição itinerante pelo país, o que para Krickeberg estava fora de cogitação, uma vez que, dada a ausência de esmero na conservação, o museu receberia apenas destroços de volta¹⁶⁰.

Schulz-Kampfhenkel não responde de punho próprio e outra pessoa o faz em nome dele: se desculpa por quaisquer irregularidades, justificando-as como infelizes acidentes, e descarta a ideia de mais paragens com a exposição, à exceção de uma última em Stuttgart, durante o congresso anual da NSDAP/AO¹⁶¹.

Em Leipzig, Snethlage faz severas reprovações a Schulz-Kampfhenkel e ao modo com que conduzia a mostra. Ele denuncia o amadorismo da organização, que se verificava da falta de supervisão dos objetos à chuva que penetrava no interior da tenda onde estavam expostos. Ele julgou a exibição como um empreendimento mais vulgar do que científico e

¹⁵⁴ Jornal do Commercio (Rio de Janeiro), 15/04/1938

¹⁵⁵ A Noite (Rio de Janeiro), 14/04/1938

¹⁵⁶ SMB/ZA, Mikrofilm Nr. 181 = E I B 129, Emil Snethlage, Museum für Völkerkunde, 15/06/1937

¹⁵⁷ SMB/ZA, Mikrofilm Nr. 181 = E I B 129, Emil Snethlage, Museum für Völkerkunde, 13/04/1938

¹⁵⁸ SMB/ZA, Mikrofilm Nr. 181 = E I B 129, Emil Snethlage, Museum für Völkerkunde, 02/05/1938

¹⁵⁹ SMB/ZA, Mikrofilm Nr. 181 = E I B 129, Otto Schulz-Kampfhenkel, 14/05/1938

¹⁶⁰ SMB/ZA, Mikrofilm Nr. 181 = E I B 129, Walter Krickeberg, Museum für Völkerkunde, 11/06/1938

¹⁶¹ SMB/ZA, Mikrofilm Nr. 181 = E I B 129, 11/06/1938

comparou a experiência de visita-la com a de percorrer uma *Jahrmarkt*, isto é, uma feira de variedades¹⁶².

Quando requisitou a coleção para expô-la em Stuttgart. Schulz-Kampfhenkel o fez se utilizando de hábeis artifícios retóricos e persuasivos. Ele atribuiu ao prefeito de Stuttgart – Karl Strölin – a ideia de trazer a exibição para a cidade. Ademais, explica que o congresso da NSDAP/AO lhe fornecia belas oportunidades de financiamento para futuras expedições, onde poderia reunir mais coleções para o acervo do museu, e sugere que ambos continuem alinhando seus trabalhos, interesses e resultados. Também garante o mais zeloso cuidado com os objetos e promete que será a última paragem da mostra. Entre os dias 26 de agosto e 4 de setembro de 1938, Stuttgart sediou o sexto congresso anual da NSDAP/AO. Todavia, a mostra *Rätsel der Urwaldhölle* transcorreu entre 10 e 17 de setembro – portanto, fora da ebulição de semanas antes¹⁶³.

Segundo Schulz-Kampfhenkel, o Ministério da Propaganda contribuiu com metade do suposto orçamento de 30.000 RM da exposição em Berlim – apoio concedido porque a exposição era relevante como propaganda para a pesquisa alemã no estrangeiro (“deutsche Auslandsforschung”) e o pensamento colonial (“Koloniale Gedanken”). Ele alega que o apoio não teria sido apenas financeiro, pois o ministério teria colaborado na divulgação e na organização de visitas coletivas¹⁶⁴. Schulz-Kampfhenkel escreveu ao Ministério da Ciência, Educação e Cultura solicitando um apoio financeiro que abrangesse a outra metade do valor do orçamento: 15.000¹⁶⁵ – do qual recebe uma parcela, a título de empréstimo, de 4.000¹⁶⁶. A exposição em Berlim teve um prejuízo de 3.073,33 – 7.073,33 caso o ministério cobrasse a restituição do empréstimo de 4.000¹⁶⁷. Ele pede, mas o ministério rejeita qualquer possibilidade de isentá-lo do pagamento¹⁶⁸, por mais que reconhecessem os méritos no trabalho realizado¹⁶⁹. Surpreendentemente, nesse interim, o Ministério da Ciência, Educação e Cultura descobre que Schulz-Kampfhenkel mentira sobre o valor

¹⁶² SMB/ZA, Mikrofilm Nr. 181 = E I B 129, Emil Snethlage, Museum für Völkerkunde, 21/06/1938

¹⁶³ SMB/ZA, Mikrofilm Nr. 181 = E I B 129, Otto Schulz-Kampfhenkel, 23/08/1938

¹⁶⁴ BAB, R/4901/2541, Carta de Schulz-Kampfhenkel ao Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 25/03/1938

¹⁶⁵ BAB, R/4901/2541, Carta de Schulz-Kampfhenkel ao Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 25/03/1938

¹⁶⁶ BAB, R/4901/2541, Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 05/04/1938

¹⁶⁷ BAB, R/4901/2541, Carta de Schulz-Kampfhenkel ao Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 05/08/1938

¹⁶⁸ BAB, R/4901/2541, Carta do Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung à Schulz-Kampfhenkel, 11/08/1938

¹⁶⁹ BAB, R/4901/2541, Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 13/09/1938

investido pelo Ministério da Propaganda na exposição: ele escrevera que o Ministério da Propaganda lhe havia concedido metade do suposto orçamento, o que seria um valor de 15.000, criando um argumento para parecer natural que o Ministério da Ciência, Educação e Cultura contribuísse com a outra metade. Contudo, o Ministério da Propaganda investira somente 3.500, valor muito abaixo do alegado¹⁷⁰. Mas, mesmo após a tática de Schulz-Kampfhenkel ser desmascarada, o Ministério da Propaganda ainda julgou que seu trabalho merecia ser subsidiado – embora não lhe liberassem o capital solicitado¹⁷¹.

De acordo com Schulz-Kampfhenkel, a exposição *Rätsel der Urwaldhöhle* tinha os objetivos propagandísticos de divulgar o pensamento colonial (“Koloniale Gedanken”), o pensamento ultramarino (“überseeischen Gedanken”) e estreitar as relações ibero-alemãs. Porém, isso tudo ocorre um tanto à parte dos mandos do Estado nazista. Seria um sinal de que a nostalgia dos códigos culturais do período colonial e a normalização do gesto imperialista permitiam que esses pensamentos se difundissem organicamente? A despeito do prejuízo financeiro, Schulz-Kampfhenkel se julgou bem-sucedido: 80 mil pessoas teriam visitado a exposição, que recebera a simpatia da missão diplomática brasileira no país e das colônias¹⁷² sul-americanas em Berlim¹⁷³.

O interesse da bibliografia pela exposição *Rätsel der Urwaldhöhle* não é mais do que marginal, mas eu a considero crucial para a compreensão da narrativa que se destaca na análise da obra de Schulz-Kampfhenkel: a de uma expedição científica, com destino a um país periférico, que logo se transformou em viagem de negócios, os quais orbitavam em torno da venda de objetos dos trópicos para os museus de Berlim: a relação “clássica” entre centro e periferia, na qual a metrópole se arrogava guardiã do conhecimento e dos tesouros do planeta, e que, por conseguinte, descambou em sensacionalismo propriamente dito, ou seja, na feira de variedades que o zoólogo Snethlage afirmou ter visitado em Leipzig e no exotismo devedor das expedições coloniais de outrora, cujo objetivo, segundo depoimento do próprio Schulz-Kampfhenkel, era, igualmente, a promoção do pensamento colonial – e do organizador da mostra, que escolheu a via da capitalização financeira e social, abdicando da ciência em prol do espetáculo.

¹⁷⁰ BAB, R/4901/2541, Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung à Schulz-Kampfhenkel, 6/10/1938, 15/10/1938; Otto Schulz-Kampfhenkel, 04/11/1938; Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, 14/11/1938

¹⁷¹ BAB, R/4901/2541, Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, 14/11/1938

¹⁷² O termo “Kolonien” é polissêmico também em alemão, podendo ser lido como um revelador ato falho.

¹⁷³ BAB, R/4901/2541, Carta de Schulz-Kapmfhenkel ao Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 05/08/1938

Assim, uma lacuna na bibliografia acerca da expedição de Schulz-Kampfhenkel é a análise do espetáculo em si, das razões que o tornam espetáculo, em quais tradições ele se baseava e de onde surge seu público – historicizar o sensacionalismo no contexto da cultura popular de origem imperialista. Como escreveu Edward Said, “a única maneira de entender essa energia, porém, é por vias históricas”¹⁷⁴. E completa: “não creio que os escritores sejam mecanicamente determinados pela ideologia, pela classe ou pela história econômica, mas acho que estão profundamente ligados à história de suas sociedades moldando e moldados por essa história e suas experiências sociais em diferentes graus”¹⁷⁵.

Um espetáculo quase contemporâneo às exposições de Schulz-Kampfhenkel foi a Deutsche Afrika-Schau (o “Show Africano Alemão”), que esteve em turnê pela Alemanha entre meados dos anos 1930 e o verão de 1937; era uma companhia itinerante, um misto de show de variedades e *Völkerschauen*, que percorria feiras e festivais pelo país – e chegou a receber financiamento do Ministério da Propaganda – empregando negros para performar seus “costumes e tradições” em apresentações que conciliavam “danças tradicionais” com o comércio de “produtos típicos” e a apresentação de um slide-show com “fatos” sobre as antigas colônias. Eles encorajavam a filiação à Liga Colonial do Reich. Os performers se diziam “leais askaris” que tinham lutado com os alemães nos protetorados e discursavam a respeito das benesses da governação colonial germânicas. Algumas questões deixavam as plateias desconfortáveis: era seguro ter negros viajando o país? como ousavam comparar danças africanas com as bávaras? o que significava o slide que retratava uma criança alemã junto de uma negra? era verdade que os negros falavam em casar com mulheres alemãs? Por conseguinte, o governo ordenou que a Afrika-Schau interrompesse as atividades. Logo após, no outono de 1939, proibiu-se que negros performassem em público em todo o país¹⁷⁶.

O livro foi editado em 1938 pela Deutschen Verlag. Em 1943, ganhou uma edição norueguesa pela Blix Forlag, editora que colaborava com os alemães na Noruega ocupada, publicando literatura nazista. Em 1940, foi publicado na Inglaterra como *Riddle's of Hell's Jungle*. Os dois países já estavam em guerra, mas a edição mantém as menções ao apoio do NSDAP à expedição e as fotos do avião com a suástica. Em 1953, o livro ganhou novas edições na Alemanha – “denazificadas”, sem as iconografias e menções ao nazismo.

¹⁷⁴ Said 2011: 23

¹⁷⁵ Said 2011: 24

¹⁷⁶ Aitken e Rosenhaft 2013: 250-8

2. Cinema nazista, paralelismos imperialistas: o filme *Rätsel der Urwaldhölle* e seu contexto.

Nesse capítulo, procuro realizar um movimento que ainda não foi realizado pela academia: inserir *Rätsel der Urwaldhölle* (“Os enigmas da selva infernal”, filme de Schulz-Kampfhenkel) no contexto do discurso imperialista presente no cinema de ficção produzido durante a nazismo, pois só assim é possível compreender o lugar da obra na propaganda da época – e do lugar que o Brasil podia nela assumir como cenário de aventuras imperiais.

2.1 *Rätsel der Urwaldhölle*, a obra cinematográfica

Walter Krickberg chamou-lhe de o mais belo documentário já feito sobre os povos sul-americanos¹⁷⁷: o filme *Rätsel der Urwaldhölle* é estruturado na forma de um diário da expedição: começa no porto de Belém e se encerra com os protagonistas retornando ao ponto de partida. Embora compartilhe semelhanças com o “filme etnográfico”, nenhum dos integrantes no projeto possuía formação em antropologia, de modo que o registro aproxima-se da autoficção. Em contraste com o gênero etnográfico, de caráter observador, ensaístico, o filme de Schulz-Kampfhenkel apresenta-nos uma narrativa com início, meio e fim: sobre o esforço alemão em mapear geograficamente o Jari e desvendar quais seres ali habitam.

Para todos os efeitos, *Rätsel der Urwaldhölle* é uma história de aventura: somos apresentados a obstáculos, exotismos e heroísmos. Se a escala é modesta em comparação com atuais blockbusters, o filme de Schulz-Kampfhenkel guarda muitas semelhanças com programas televisivos de emissoras como a National Geographic e a History Channel: um apresentador – no caso, Schulz-Kampfhenkel – ciceroneia os espectadores, tal qual um guia turístico, em uma viagem por um local que ou exótico de interesse histórico específico, na qual os acontecimentos são transmitidos ao espectador como frações da realidade, uma vez que se trata, ainda de um documentário, protagonizado por pessoas reais, cuja existência não-ficcional opera como argumento a atestar a veracidade dos episódios.

O termo que os alemães escolhem para descrever a relação deles com a floresta é “guerra” – termo que permeia todo o material publicitário do filme. Tratar-se-ia da guerra

¹⁷⁷ BAB, RS 73/14698, Walter Krickberg, Museum für Völkerkunde, 06/12/1938

contra a Amazônia, do avanço da civilização sobre a mata-virgem. *Rätsel der Urwaldhöhle*, explicam Schulz-Kampfhenkel e Kahle no material de divulgação¹⁷⁸, é um “documentário sobre uma expedição científica (...) completamente autêntico, honesto até a última gota, e não apenas um conglomerado de *gesuchten Sensationsaufnahmen* (cenas sensacionais, mas deliberadamente buscadas e construídas, sem espontaneidade) posteriormente incorporadas no longa-metragem, mas um registro compreensivo de tudo o que aconteceu conosco, de como nos sentimos durante os 17 meses que passamos em áreas inexploradas do mapa”. E ressaltam que não escondem as dificuldades sofridas e a fadiga da viagem – os naufrágios de botes, a luta para se proteger na chuva, para se transportar nas correntezas, os 53 dias em que ficaram incontactáveis, a sós com suas pirogas na selva. Diz-se que só as imagens podem dar conta desses homens e animais que habitam os santuários onde a natureza nunca entrou em contato com a civilização. O mundo em que deitaram os olhos pela primeira vez é meio sinistro, mas, se o público o apreciar, adquirindo novos conhecimentos, então o propósito do filme se cumprirá. Como não se empolgar, pergunta-nos a folha de sala?

Schulz-Kampfhenkel afirma poeticamente que tão antiga quanto a humanidade é o desejo dos homens por terras distantes. Há séculos que as *Herrenrassen* (“raças senhoriais” ou “raça de cavalheiros”) navegam à procura de lugares longínquos e prechos de segredos. Os progressos tecnológicos e a fibra impetuosa do homem branco – a quem se refere como “humanidade” – teriam proporcionado, no último século, a conquista de praticamente todo o mapa-múndi, integrado pela vanguarda de cientistas e exploradores que puxam a humanidade para frente. Espaços em branco no mapa subsistiriam apenas nos corações dos continentes, como nas imensas e enigmáticas florestas sul-americanas, localizada em um enorme país de nome Brasil. Segundo Schulz-Kampfhenkel, o espírito do homem se encontra em progresso contínuo, o que condiciona seu triunfo sobre a poderosa natureza. Adotando uma perspectiva evolucionista, diz admirar a natureza porque nela se encontram testemunhos “cativantes” de sociedade edificando-se num estágio em que cultura e civilização ainda estão em processo de fermentação – o que teria sido superado pelos alemães. Os ameríndios são classificados como sendo a “raça” originária do continente. Ele os chama de “livres”: habitam solitariamente a floresta, os rios das matas crepusculares, silenciosas, onde uma barricada de quedas d’água, cachoeiras e precipícios os permitem viver imperturbados num cenário paradisíaco, protegido da “invasão do homem branco”, inacessível, conservado em seu estado primordial – e, dessa maneira, um tesouro inexaurível para a ciência. Tratar-se-ia de uma área – os entornos do rio

¹⁷⁸ IAI/N-0174 – Todas as referências ao material publicitário de “*Rätsel der Urwaldhöhle*” estão aqui.

Jari – inexplorada pela ciência, que não teria qualquer conhecimento mais específico sobre os povos e animais que ali habitariam. A Schulz-Kampfenkel e seus companheiros, caberia varrer a palavra “inexplorado” do mapa: munidos de um hidroavião, pirogas, canoas, livros, diários e câmeras, eles iriam, pioneiramente, atravessar as correntezas selvagens do Jari até a fronteira com a Guiana Francesa.

O filme inicia em Belém, descrita como um “magnífico cenário”, cidade romântica, o porto da selva e antigo centro dos tempos áureos do comércio da borracha. Vemos uma cidade mestiça: negros, índios e caboclos labutam na atividade portuária ou em ocupações paralelas, à exemplo das mulheres que bordam e cozinham. Entre o expediente, os caboclos fumam, bebem e jogam sinuca, exibindo uma relação informal com o trabalho. O brasileiro é apresentado como a miscigenação de três raças: o português, o africano e o índio. Kahle afirma ser possível, no entanto, encontrar de tudo, como um menino loiro que surpreende os alemães. Considera marcante a paisagem portuária com sombreiros, comidas e mulheres de “todas as cores” trajando vestidos coloridos e “gordas matriarcas negras” circulando por entre “senhoras e senhores vestidos elegantemente”. Corroboram o discurso da democracia racial: “apesar da variedade de bens e de pessoas, prevalece a harmonia social” e o “bom comportamento dos brasileiros”, “notável até entre os mais pobres”, pois “mesmo o mais simples dos caboclos vestindo um terno rasgado se comportará como um cavalheiro ou pelo menos tentará”.

Eles são condescendentes: surpreendem-se com o fato de um caboclo posar para a câmera, demonstra consciência diante daquele equipamento moderno. A anedota atinge o burlesco: após pagar mil réis ao caboclo pela pose, este teria se indignado porque “pensava que as estrelas de cinema fossem mais bem pagas”. Kahle afirma ter se surpreendido com o sincero desapontamento do homem, motivo pelo qual o dá cinco mil réis extras para “não lhe roubar sua ilusão do cinema”. E faz ressalva, isso se passou ainda na “civilização”, mas há outra história com um “mestiço” – a palavra empregada, *Minschling*, possui conotação negativa na língua alemã – na mata em que o caboclo se mostra tão “burro” que quase corta o galho onde estava apoiado na árvore.

O porto paraense é exótico, cheio de bananas, cobras, macacos e tatus. Sobre imagens de ribeirinhos “encantado” cobras, a narração os define como *Zauberkunstler* (“mágicos”, mas com algo de “artista”), dando o tom de “gabinete de curiosidades”. Vemos jovens moças negras que o filme chama de “duas damas escuras”, classificadas como *etwas süß* (“doces” ou “encantadoras”) – elogio quiçá inusitado para uma obra proveniente da Alemanha nazista.

Antes de entrarem na floresta densa, os três alemães visitam uma compatriota. Sem maiores explicações sobre quem era aquela mulher, ela é referida como o último contato que aqueles homens terão com a civilização por meses, além de representar a capacidade que os alemães têm de adaptarem-se ao necessário para ocupar todas as partes do globo. Entrosada com a natureza, a loira mulher beija um pássaro pousado na sua mão, e brinda os convidados que se despedem da civilização – personificada no corpo ariano dela – em direção ao “inferno verde”. Em português, ela exclama “Boa viagem, até a volta!”. Por conseguinte, aparece a inscrição na tela: *Der Kampf beginnt!* (“a luta começa!”)

Assistimos aos caboclos transportando o avião marcado com a suástica. São esses ajudantes que efetivamente garantem o trabalho quixotesco de mover a aeronave pela mata e pelos rios. São as mãos negras que carregam a suástica. A narração anuncia o quão felizes estão os ajudantes em auxiliar os alemães naquela aventura. As raças operam em harmonia, com os não-brancos dando suporte aos brancos. As bandeiras do Brasil e da Alemanha se encontram hasteadas lado a lado no barco fluvial.

Schulz-Kampfhenkel apelida o primeiro Aparai que encontra de “Winnetou” – nome do personagem de Karl May. Ao encontrar o índio, Schulz-Kampfhenkel diz sentir-se em um “tempo passado”. Winnetou prepara iguarias exóticas para o paladar teutônico: ele mata um jacaré e prepara a carne do réptil para os alemães comerem com arroz e feijão; encontra ovos de lagarto, donde extrai um lagarto em estado embrionário e oferece aos alemães, que julgam a iguaria deliciosa. “Que bom!”, exclama Schulz-Kampfhenkel em português. E acrescenta ao público: “Decidimos nos adaptar aos costumes e maneiras desses primitivos para ganhar sua amizade e confiança”.

O corpo dos índios e dos caboclos recebem grande atenção da câmera (Fotos 12, 13 & 14). O elemento de nudez mais presente são os seios das mulheres; elas são mais filmadas do que eles. Ele as chama de belas. Schulz-Kampfhenkel toca o cabelo dos índios assim que os conhece, como que investigando se compartilhavam a mesma matéria de humanidade. Ele diz que o cabelo de Winnetou é “longo como o de uma mulher”. Quando o índio acende o cigarro, Schulz-Kampfhenkel observa que ele o faz “como um cavalheiro”. Sobre Winnetou, diz-se que *Er hat Sehnsucht nach seinem Heimat*, ou seja, que ele sente saudades de sua “pátria”, que, para o cineasta, não é o Brasil, mas a aldeia dele. Assim que alcançam a aldeia Aparai, a câmera filma os alemães cumprimentando índio após índio. O encontro é risonho. Segundo o narrador, os dois grupos logo tornaram-se amigos – curiosos um pelo outro. Supostamente, seria o primeiro contato da tribo com o homem branco. Supostamente, até

havia sido considerados extintos. Os Aparai demonstram especial interesse pela câmera. Os alemães lembram que aquela cultura não é civilizada, mas elogiam a cerâmica indígena. Ensinam, inclusive, palavras em português aos índios, numa escolha curiosa sobre qual língua empregar na comunicação, que é permeada pelo “cômico contorcionismo dos corpos”.

Vemos muitos animais silvestres (Fotos 15 & 16). Schulz-Kampfhenkel mata uma cobra com extremo detalhismo gráfico. Noutro, os alemães atiram em um bicho-preguiça, que cai até ela se agarrar a um tronco próximo ao chão. Eles golpeiam a preguiça até ela se desagarrar e cair na terra. Com um toque de sadismo, eles dizem que é a primeira vez que o animal está conhecendo a grama e que ele já estava com saudade de uma árvore. “Ela não que entrar, mas deve!”, exclama o alemão enquanto tenta prender a preguiça dentro de um saco. Uma anaconda de três metros surge da mata e é morta ao som de “Eu vou pegar ela! Eu vou pegar ela!”. A cena se repete com uma sucuri abatida na margem do rio.

Os aventureiros se deslocam até a fronteira com a Guiana Francesa, onde encontram outro povo indígena: os Wayana. Uma índia amamenta um cachorro. Schulz-Kampfhenkel explica que a cachorra mãe faleceu e que a índia a adotou porque “o amor entre esses índios e os animais desconhece fronteiras”. Eles filmam os índios pintando-se e enfeitando-se. Os alemães notam que homens e mulheres compartilham banheiros. Os indígenas mostram-se fascinados com espelhos. Logo forma-se um mercado de escambo: colares e instrumentos musicais por sal, farinha e tabaco. Schulz-Kampfhenkel afirma que, após o estabelecimento dessa rede de trocas, os índios lhes trazem mais e mais de sua cultura (Foto 24). Um dos ajudantes da expedição acompanha duas moças indígenas, cortejando-as.

Em 27 de fevereiro de 1937, decidem que é hora de “retornar à civilização” com os objetivos cumpridos. É hora, dizem, de se despedir dos “mundos desconhecidos” e de suas “últimas tribos primitivas”, que chamam de “irmãos da tribo” sem cuja ajuda não teria sido possível o sucesso da expedição. Os alemães expressam gratidão ao rio, assim como à “fiel equipe brasileira”. Eles afirmam olhar com melancolia para o horizonte, para o coração das inexploradas matas virgens. No último plano, as bandeiras do Brasil e da Alemanha estão hasteadas lado a lado. A brasileira, localizada à direita da tela, encontra-se mais acima do que a alemã, com a suástica. Enquanto as duas tremulam ao vento, ouvimos a melodia do hino nacional alemão, que, segundos depois, é substituída pela do brasileiro. Fim (Foto 35).

2.2 Sobre o estado da arte: crítica ao artigo de Wolfgang Davis

Wolfgang Davis fixa *Rätsel der Urwaldhölle* na tradição de *In the Land of the Headhunters* (Curtis, 1914), *Pearls and Savages* (Hurley, 1921), *Moana* (Flaherty, 1926) e *La croisière jaune* (Poirier & Sauvage, 1933) – um gênero cujas constantes seriam: o estrangeiro, o exótico, o perigoso desconhecido; e basear-se-ia no movimento de viajar à zonas exóticas sem deixar a zona de conforto. Essa viagem virtual legitimaria preconceitos: a visão de certos estereótipos projetados na tela – materializados em imagem – significaria atribuir-lhes certificado de veracidade¹⁷⁹. Ele nota os exageros de Schulz-Kampfhenkel: na divulgação do filme, imputavam-no revoluções na linguagem cinematográfica, associadas à antropologia, já realizadas por Flaherty há, pelo menos, 16 anos¹⁸⁰.

As cenas com os índios transcorrem muito rapidamente, sem um olhar aos detalhes. Prontamente, a narrativa torna a ser sobre a luta dos alemães contra a floresta – para superá-la e conquista-la; tal qual o que próprio Davis virá a reconhecer ao longo do artigo. Schulz-Kampfhenkel não era etnólogo e é limitador analisa-lo só sob essa perspectiva. *Rätsel der Urwaldhölle* não pertence a esse meio, por mais que assim se venda para se financiar e se colocar no mercado. E deve-se ressaltar que ele recebe uma estreia comercial que uma obra científica – ortodoxamente pedagógica – não receberia. Schulz-Kampfhenkel tinha claros compromissos tanto com o entretenimento quanto com o retorno financeiro.

Em Schulz-Kampfhenkel, Davis identifica um impulso religioso, existencial, quase místico em ir encontro dos “primitivos” – fascinantes por “preservarem o estado do mundo em sua origem”, uma porta de acesso aos “sentimentos-base” (“Grundgefühl”) da humanidade. Tal qual uma peregrinação religiosa, essa procura seria uma provação, um confronto com o “perigo supremo”, o inferno do título, do qual só retornariam os melhores, os capazes de medirem forças com o demoníaco. No Jari, o homem vive nu como no Jardim do Éden, em vida conjunta com os animais. Mas a inocência existe assombrada pelo mal – “homens, mulheres e crianças pintados como o demônio”, declara, realçando a dicotomia entre Paraíso e Inferno¹⁸¹.

Davis nota que a publicidade da UFA invariavelmente retrata Schulz-Kampfhenkel como um pesquisador a serviço da ciência. Eu acrescentaria que a constantemente evocada coleção trazida do Brasil adiciona uma dimensão política: Schulz-Kampfhenkel foi à Amazônia, em nome da Alemanha, realizou feitos que ninguém antes fora capaz (o material

¹⁷⁹ Davis 2011: 190-1

¹⁸⁰ Davis 2011: 195

¹⁸¹ Davis 2011: 192-4

publicitário faz referência às expedições norte-americanas anteriores que teriam fracassado, o que ressalta a superioridade alemã), onde nenhum branco jamais esteve, e trouxe tesouros para ficarem sob a guarda do Estado alemão, nos museus de Berlim, onde seus compatriotas podem constatar, com os próprios olhos, a materialidade do sucesso da raça ariana..

Segundo Davis, é possível ouvir a *Horst-Wessel-Lied* (o hino do NSDAP) no início de *Rätsel der Urwaldhöhle*. Porém, eu não a ouvi na versão a que tive acesso¹⁸². A canção exporia o real significado da viagem: não explorar as culturas indígenas, mas “coletá-las” (“vereinnahmen”). Davis menciona outra cena que não consta na versão que vi: com “aura heroica”, Schulz-Kampfhenkel apresenta a si e aos seus companheiros antes de partirem; os três estão engravatados, iconografia que os identifica como emissários da civilização, em contraste com toda a nudez que se seguirá. Davis realça a respeitabilidade que Schulz-Kampfhenkel busca atingir ao reiterar a cientificidade da missão a todo instante; considera que a utilização de artifícios narrativos como datas e mapas servem só para criar tensão, sendo devedores, portanto, de convenções sobretudo dramáticas¹⁸³. O passo seguinte, que Davis não dá, seria, justamente, explorar os significados dessas convenções dramáticas – do entretenimento e do sensacionalismo que jaziam por debaixo (melhor dizendo: acima) da ciência, a qual Davis reconhece encontrar-se em segundo plano.

Davis vê Schulz-Kampfhenkel como um egomaníaco ansioso para realçar o próprio suposto heroísmo; e enxerga trejeitos militares no modo com que suas mãos se movem pela cartografia, a forma bruta com que os dedos tratam os mapas do Jari, como houvesse uma ânsia de poder para ocupar a área¹⁸⁴. Embora se venda como científico e seja vendido como educativo, o filme dá ao espectador pouquíssimas informações sobre as culturas indígenas que deveria abordar. O foco é majoritariamente no heroísmo dos alemães, na provação deles para alcançar seu objetivo, que seriam a reunião de conhecimento sobre os povos da região e sobre a geografia do Jari – informações praticamente ignoradas pela película, de forma que o público sai sem saber quase nada do que a expedição teria ido descobrir¹⁸⁵ – em suma, a Schulz-Kampfhenkel interessam mais os meios do que os fins.

Em 1951, representantes do Estado reuniram-se para discutir a concessão de uma nova autorização de exibição pública ao filme. O parecer foi unânime: tratava-se, a despeito

¹⁸² Davis também menciona que o filme mostra rapidamente a cidade do Rio de Janeiro antes de ir à Belém do Pará. Na versão do Bundesarchiv, contudo, a ação já se inicia na capital paraense.

¹⁸³ Davis 2011: 195-7

¹⁸⁴ Davis 2011: 198-9

¹⁸⁵ Davis 2011: 203-4

da fragilidade técnica, de uma obra com imenso valor cultural; acharam-na informativa e muito interessante e consideraram a narração de Schulz-Kampfhenkel muito perspicaz, deveras engraçada. Sugeriu-se que a exibição do filme fosse precedida por uma apresentação que expusesse suas debilidades técnicas ao público infantil, pois as crianças teriam um senso crítico menor. A exibição foi autorizada para maiores de 11 anos¹⁸⁶. Para Davis, o julgamento foi extremamente problemático: tratou-se assentir com uma linguagem cinematográfica arrogante e em nada engraçada, ao contrário do sugerido, mas mormente depreciativa em relação ao Outro, àqueles povos indígenas que receberam os visitantes com nada mais que hospitalidade¹⁸⁷.

Davis reconhece que a ciência era preocupação secundária de Schulz-Kampfhenkel e que, em última instância, o filme se constrói em cima de convenções e técnicas dramáticas originárias da concepção de um exótico como lugar de perigos e aventuras, mas continua a analisar o filme como a peça de antropologia visual que ele admite que não é. Termos como “colonialismo” ou “imperialismo” nunca são mencionados por Davis e o leitor também não percebe qual o lugar de *Rätsel der Urwaldhölle* no contexto maior da indústria de cinema da ditadura nazi – seja em comparação com o cinema documental ou com o de ficção, além da relação de ambos com a conjuntura sociopolítica.

2.3 Breves considerações sobre o nascimento do cinema na Alemanha

O cinema surge na Alemanha como mais uma das faces da modernidade prussiana: o historiador H.-B Heller¹⁸⁸ nota que o “filme alemão” nasce com as impressões digitais do imperialismo Guilhermino – controlado e patrocinado pelos mesmos agentes, numa aliança aparentemente contraditória: a do cinema, fenômeno da modernidade por excelência, com as forças econômicas e políticas que patrocinaram a aventura imperial, os fiadores da velha ordem. Mas vale contrapor essa suposta contradição a tese de Walter Mignolo¹⁸⁹: a de que o colonialismo é parte constituinte da modernidade, de modo que, juntos, ambos formariam o sistema moderno/colonial, onde a subalternização de conhecimentos ditos periféricos, por sinal, constitui uma práxis característica da modernidade. Os bancos investiram pesado na Ufa, atentos às possibilidades econômicas e às oportunidades políticas do negócio. Em

¹⁸⁶ Davis 2011: 204

¹⁸⁷ Davis 2011: 205

¹⁸⁸ apud Kreimeier 1999: 32-33

¹⁸⁹ Mignolo 2012

1917, o pontapé inicial foi dado pelo general Erich Ludendorff, que via na Ufa a criação de uma máquina de propaganda para efeitos internos e externos – o que só se cumpriria após 1933. De acordo com Kreimeier, conforme crescia a convulsão interna, a elite prussiana – patriótica e ingênua, pragmática e autoritária – deslumbrava-se com as possibilidades de controle psicológico da sociedade oferecidas pela nova mídia de massas¹⁹⁰.

Rätsel der Urwaldhölle era um *Grosskulturfilme* (“longa-metragem cultural”). Um *Kulturfilm* (“filme cultural”) costumava ser uma curta-metragem exibida entre o newsreel e a atração principal, a qual podia abordar todos os assuntos possíveis desde a divisão celular das amebas até a arte de Michelangelo¹⁹¹. Todo *Kulturfilm* era, em alguma medida, educativo, mas nem todo *Kulturfilm* possuía uma função propagandística. Eles já eram produzidos desde antes da ascensão nazi. Desde a sua criação, a UFA mantinha uma divisão dedicada a projetos científicos e culturais – na qual enquadrar-se-ia Schulz-Kampfhenkel. O propósito de uma contrapartida ao mero desbunde da ficção era “ganhar reconhecimento para os feitos alemães na ciência e no comércio entre pessoas para além das nossas fronteiras”¹⁹². Cultivava-se uma visão consciente do potencial político da nova mídia, assim como da vocação dela de repercutir internacionalmente. Eram realizadas parcerias com cidades, ministérios, universidades, escolas. Kreimeier identifica uma clara missão ideológica nessas obras de caráter instrucional e institucional¹⁹³. A Ufa se tornou membro da Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft (“Sociedade Kaiser Guilherme”, mantenedora de diversos institutos de pesquisa científica), consolidando em caráter oficial as relações entre cinema e ciência, mutuamente enamorados com as possibilidades à vista – é com o apoio da Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft que Schulz-Kampfhenkel executará sua expedição amazônica.

O cinema, na perpeção de Kracauer, surge como mais um reflexo da modernidade, de “uma vida desprovida de substância, vazia como uma lata de estanho, uma vida que em vez de vínculos internos não toma conhecimento de nada além de eventos isolados que formam novas séries de imagens como em um caleidoscópio”¹⁹⁴. Miriam Hansen explica que o cinema, para Kracauer, é a “expressão material – não apenas representação – de uma experiência histórica particular”: a do “processo histórico que culmina na modernidade”, que testemunha o “mundo se desintegrando em uma multiplicidade caótica de fenômenos”,

¹⁹⁰ Kreimeier 1999: 7-34

¹⁹¹ Winkel & Welch 2011: 13

¹⁹² apud Kreimeier 1999: 176-77

¹⁹³ Kreimeier 1999: 184

¹⁹⁴ Kracauer 2009: 11-12

em simultâneo à “racionalização capitalista e à alienação concomitante da vida humana, do trabalho e das relações interpessoais”¹⁹⁵. E a modernidade, identifica Kracauer, está repleta de contradições: “nunca houve uma época tão bem informada sobre si mesma, se ser bem informado significa possuir uma imagem das coisas iguais a elas no sentido fotográfico”, mas, ao mesmo tempo, “nunca uma época foi tão pouco informada sobre si mesma”¹⁹⁶.

Em Berlim, distúrbios políticos e sociais compartilhavam espaço com miudezas do dia-a-dia. Simultaneamente moderno e conservador, o cinema nascera da vanguarda e era consumido pelos que desejavam se manterem alheios – em geral, feito pelos ricos para os pobres. O cinema era um refúgio para atormentados desanuviarem durante os tempos da inflação, um reino onírico que provia a satisfação espiritual inacessível materialmente¹⁹⁷, e representava “uma chance de viver inteiramente por e para si mesmo, inteiramente apartado do mundo cotidiano, e de ser puxado para a superfície iluminada da tela e ‘desaparecer’ nela, para se aventurar em um reino de experiências perdidas para a consciência cotidiana e entrar em outra dimensão de mundo e realidade”¹⁹⁸.

2.4 Os *Lieux de mémoire*

Lieux de mémoire, na acepção de Nora, são encarnações de consciência memorial: se originam da impressão de que “não existe memória espontânea, de que precisamos criar arquivos, manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogias [...] porque essas atividades já não ocorrem naturalmente” e tornaram-se pilares que protegem identidades do esquecimento, pois marcam sua memória histórica em uma paisagem compartilhada. De acordo com o autor, a memória moderna é baseada em arquivos e depende da materialidade de seus traços, da visibilidade de suas imagens. Ser alemão é lembrar que se é alemão – de onde surgem disputas para marcar a identidade dessa memória: ressuscitar um passado, em um esforço de rememoração, pode dar origem a um *lieux de mémoire*¹⁹⁹. Nora escreve que:

as representações operam por meio de realces estratégicos, selecionando amostras, multiplicando exemplos. Nossa memória é intensamente retinal e poderosamente televisiva. Podemos ligar o aclamado ‘retorno da narrativa’, evidente na recente escrita historiográfica,

¹⁹⁵ apud Kracauer 2009: 12-3

¹⁹⁶ Kracauer 2009: 75

¹⁹⁷ Kreimeier 1999: 146-157

¹⁹⁸ Kreimeier 1999: 35-6

¹⁹⁹ Nora 1989

com a onipotência das imagens e do cinema na cultura contemporânea²⁰⁰.

A propósito do livro paradigmático *Tour de la France par deux enfants*, Nora reflete sobre a efemeridade – transitoriedade – dos *lieux de mémoire*: inicialmente capaz de treinar a memória de milhões de crianças francês, depois relegado ao mais absoluto esquecimento, e, por fim, novamente “aceite” nos domínios da memória coletiva, completando um ciclo, mas como memória histórica do momento em que tinha empregabilidade pedagógica.

De maneira semelhante, filmes com temática colonial produzidos durante o regime nazista já não são exatamente *lieux de mémoire* da herança imperialista alemã na qual se fundam, mas *lieux de mémoire* do nazismo que vigorava enquanto eram realizados²⁰¹. Vale notar que mesmo a reprovação recebida mormente se dá em relação aos crimes cometidos pelo nazismo, regime que os gestou, e não aos males perpetrados pela mentalidade imperial que reproduzem. Assim nasce a tentação de nazificar ao máximo *Rätsel der Urwaldhöhle*, e o teor advindo do ecossistema imperialista onde Schulz-Kampfhenkel cresceu empalidece em comparação à consciência póstuma que possuímos sobre onde aquele regime irá chegar – o mesmo lugar que Schulz-Kampfhenkel: o Front Oriental da Segunda Grande Guerra. Daí – influenciados por um histórico de representações kitsch ou mefistofélicas sobre o nazismo, principalmente audiovisuais –, a visão da suástica na Floresta Amazônica gera interpretações que a ligam conjuntamente ao que se passaria na Polônia e não ao que se passara em África. Tal questão se relaciona com o debate abordado por Ian Kershaw sobre se Auschwitz deve ser conceituado como o ponto de referência da identidade alemã, o centro gravitacional ao redor do qual tudo gira – como Habermas, entre outros, defendera. Kershaw trata da *Historikerstreit* – altura de intensas disputas e argumentos a respeito da relação da historiografia com o nazismo e o Holocausto – e um dos dilemas que surge é se Hitler deve permanecer como o final e inevitável objeto da História da Alemanha ou se é “apenas” um entre muitos pontos de partida e de chegada²⁰².

Por outro lado, os filmes com temática colonial produzidos durante a República de Weimar, embora firmados nos mesmos códigos e filosofias, são hoje ícones de uma época sedutora, a devassa e criativa sociedade weimariana, oposta ao reacionarismo genocida que a esmagaria. Em razão de Weimar, ao contrário do Nazismo ou do Reich Guilhermino, não ter praticado políticas genocidas no exterior, o discurso torna-se inofensivo na ausência de

²⁰⁰ Nora 1989: 17

²⁰¹ À exemplo da popularidade que retém entre grupos neonazis. Em “Verbotene Filme” (Felix Moeller, 2014), o cineasta entrevista ex- neonazis a respeito da fascinação que esses filmes exercem entre eles.

²⁰² Kershaw 2016: 277-81

contrapartida material e a filmografia do período vira símbolo da aura das vanguardas que seriam antagonizadas pelo se seguiria – *lieux de mémoire* daquilo que o nazismo não pode oferecer: uma arte livre e sexy.

O cinema enquanto *lieux de mémoire*: a memória se vincula a sítios, escreve Nora; pois também se vincula a representações artísticas. O palco cinematográfico é um “espaço” no sentido que Aleida Assman atribui à palavra: ali, “*history takes place*”, deixando traços e cicatrizes²⁰³. Assim como os filmes são palimpsestos na acepção de Huyssen: narrativas cuja presença apaga outras, e narrativas que produzem realidade/ideologia performando discurso²⁰⁴. São tentativas de inventar uma tradição. “A invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente”, escreveu Said²⁰⁵. Refletindo sobre a literatura de viagem alemã (gênero que engloba *Rätsel der Urwaldhölle*) e sobre romances com ambientação colonial (narrativas semelhantes à de alguns filmes produzidos durante o período nazista), Roberto Zaugg observou:

Esses textos não eram lidos somente por uma audiência acadêmica. Pelo contrário, eles eram absorvidos por um vasto público leitor fascinado com a cultura colonial em célere expansão, a qual permitia à sociedade alemã imaginar-se como uma nação colonizadora. A “legitimação das ambições políticas e das ações no presente” foi conquistada lembrando “antigos começos e modelos”²⁰⁶.

2.5 A estreia de *Rätsel de Urwaldhölle*

Rätsel de Urwaldhölle é submetido à censura na Film-Prüfstelle Nr. 47818, como um *Forschungsgrossfilm* (“longa-metragem de investigação”) de Schulz-Kampfhenkel e Gerd Kahle. A sinopse apresentada: “Os enigmas da selva infernal: documentário sobre a expedição alemã que se tornou a primeira a completar a travessia de norte a sul do rio Jari na Guiana brasileira. 17 meses em meio aos povos e aos animais da selva nas moitas indígenas do Amazonas”. E acrescenta-se: “A expedição se realizou sob promoção do governo alemão, da Auslandsorganisation do NSDAP e do governo brasileiro através do patrocínio do Kaiser-Wilhelm-Institutes für Biologie e do Museu Nacional do Rio de Janeiro”. O parecer emitido pelas autoridades responsáveis autorizou a exibição pública no Reich, incluso para menores

²⁰³ Assman 2009: 151-65

²⁰⁴ Huyssen 2003: 11-30

²⁰⁵ Said 2011: 34

²⁰⁶ Zaugg 2018: 15

de idade, a utilização com fins didáticos em sala de aula, e o classificou como educativo (“volksbildend”), culturalmente relevante (“kulturell wertvoll”) e politicamente relevante (“staatspolitisch wertvoll”)²⁰⁷. As autorizações eram válidas até 31 de dezembro de 1941²⁰⁸.

Dentre as mais luxuosas e prestigiosas salas de Berlim, estava a Marmorhaus (“casa de mármore”), que se assemelhava aos grandes museus e teatros da era Guilhermina; um estilo arquitetônico que referenciava gregos e egípcios, impondo um “peso germânico” ao ambiente de templo e palácio, “evocando o sublime e o sagrado”²⁰⁹. Kreimeier descreve um cinema de décor sofisticado e modernidade caprichosa; combinação bizarra e futurística de materiais, cores, luzes e perfumes, que contribuíam para o clima onírico do recinto²¹⁰.

Foi na Marmorhaus que estreou o primeiro filme alemão com repercussão mundial: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (“O Gabinete do Dr. Caligari”, Robert Wiene, 1920). E seria nessa mesma Marmorhaus – hoje uma loja Zara na região da Kurfürstendamm – que *Rätsel der Urwaldhöhle* estrearia em 11 de março de 1938. Para a ocasião, a orquestra sinfônica da Ufa tocou a abertura da ópera *O Guarani*, do compositor brasileiro Carlos Gomes. Os primeiros acordes de *O Guarani* abrem diariamente *A Voz do Brasil*, programa radiofônico oficial do governo brasileiro, instituído por Vargas e que permanece no ar desde 22 de julho de 1935 – *O Guarani* soa, aos ouvidos brasileiros, como o som de comunicação oficial. Ademais, decorou-se o hall de entrada da Marmorhaus com “troféus de caça” como cascas de tartaruga e peles de cobra e outros animais. O embaixador brasileiro em Berlim – Moniz de Aragão – compareceu à sessão na Marmorhaus e apresentou a do dia seguinte²¹¹. No auditório da sala, as bandeiras do Brasil e da Alemanha estavam hasteadas em conjunto²¹².

²⁰⁷ Essas classificações integravam a “censura positiva” nazista: se obras inapropriadas eram banidas, as que reproduziam a ideologia oficial eram recompensadas com esses. Onze estavam previstas: artístico educativo, instrucional, político, particularmente relevante, nacionalmente relevante, culturalmente relevante, politicamente relevante, especialmente relevante politicamente, relevante para a juventude e “filme da nação”. As distinções não são claras, estando a cargo de vereditos subjetivos, arbitrários e conjunturalmente oportunos. Kreimeier alerta que receber determinada classificação podia ser uma faca de dois gumes para as pretensões comerciais, pois o público fugiria daqueles “nacionalmente relevantes por serem demasiado políticos. A depender do número de classificações obtidas, o filme poderia ser total ou parcialmente eximido dos impostos sobre o entretenimento – Kreimeier 1999: 257; Winkel & Welch 2011: 6

²⁰⁸ O reconhecimento acerca da validade política e cultural do filme tem validade de menos de 3 anos, o que evidencia a consciência a respeito do caráter transitório das políticas públicas e do estado das relações exteriores. Exemplo: a Alemanha não produziu filmes abertamente anticomunistas entre 1939 a 1942 devido ao Pacto Molotov–Ribbentrop, e os filmes anticomunistas que já tinham estreados ou iriam estreair foram proibidos. “Ohm Krüger” foi banido em janeiro de 1945 para evitar danos à moral da população, que se mostrava especialmente perturbada com as imagens de destruição das casas do Bôeres, que, conforme a guerra se aproximava do fim, se assemelhava-se, cada vez mais, com a realidade das plateias alemãs.

²⁰⁹ Kreimeier 1999: 112

²¹⁰ Kreimeier: 1999: 35

²¹¹ Berliner Morgenpost, 12/03/1938

²¹² Licht-Bild-Bühne, 12/03/1938

Menos de um mês antes, 23 de fevereiro de 1938, o Embaixador Moniz de Aragão visitara os estúdios da Ufa em Neubabelsberg, junto a uma comitiva da Embaixada, onde conversara com Schulz-Kampfhennel e Kahle, que lá finalizavam o filme que exibiriam no mês seguinte, além de fazer um tour pelas filmagens e pelo museu cinematográfico²¹³.

O *merchandising* de *Rätsel der Urwaldhöhle* anunciou que, nos primeiros dez dias, contaram-se 11.556 espectadores²¹⁴. Em 1938, o último ano da paz, os cinemas alcançavam o valor recorde de 440 milhões de ingressos vendidos²¹⁵.

O filme estreou comercialmente em Berlim, Frankfurt, Dresden, Leipzig, Bremen, Danzig, Praga, Königsberg, Viena e Amsterdã²¹⁶ – para onde Schulz-Kampfhennel viaja a convite da Ufa²¹⁷. Também foi exibido em Breslau e Stuttgart; em evento das SS; na casa de Himmler em Gmund; em evento da Reichsjugendführung (“Liderança da Juventude do Reich”) em Viena; e em exibições promovidas pela Nationalsozialistische Kulturgemeinde (“Comunidade Cultural Nacional-Socialista” – organização antisemita fundada por Alfred Rosenberg), que convidou Schulz-Kampfhennel e Kahle para falarem antes das exibições. Na Neuen Universität (“Universidade Nova”) de Heidelberg, a obra recebeu uma exibição em contexto acadêmica por via da Naturhistorisch-Medizinischen Vereins zu Heidelberg (“Associação de Medicina e História Natural de Heidelberg”) – e o mesmo se repetiu em Darmstadt, Eberswalde e Storfow. Entre 11 de fevereiro e 26 de maio de 1942, o filme foi exibido na rubrica “Artes, Ciências, Viagens” no Cinéma des Champs-Élysées em Paris²¹⁸.

Em Oslo, 23/11/1937, a convite da Deutsch-Norwegische Forschungsvereinigung (“Associação de Pesquisa Teuto-Norueguesa”) e da Norwegisch-Deutsch-Österreichischen Gesellschaft (“Sociedade Teuto-Austro-Norueguesa”), Schulz-Kampfhennel proferiu uma conferência sobre a expedição para cerca de 500 pessoas, incluindo o embaixador do Brasil na Noruega, Carlos Alberto Muniz Gordilho, que pôde confraternizar com o embaixador

²¹³ Diário Portuguez (Rio de Janeiro), 24/02/1938

²¹⁴ IAI/N-0174

²¹⁵ Kreimeier 1999: 255-65

²¹⁶ BAB, RS 43-II/891, Schulz-Kampfhennel, 20/05/1938; BAB, RS 43-II/891, Schulz-Kampfhennel, 27/05/1938; BAB, R43/4091, Schulz-Kampfhennel, 02/03/1940; BAB, R/4901/2541, da firma de Schulz-Kampfhennel ao Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 26/11/1938; IAI/N-0174; Hessische Landeszeitung Darmstadt, 10/11/1937; Völkischer Beobachter, 26/10/1937; Neue Freie Presse Wien, 01/05/1938; Frankfurter Volksblatt, 13/08/1938; Der Danziger Vorposten, 21/05/1938; Bremer Nachrichten Bremen, 27/04/1938; Königsberger Tageblatt Königsberg, 05/05/1938; Dresdener Neueste Nachrichten, 12/05/1938; Neue Leipziger Zeitung, 29/04/1938; BAB, FILMSG 1/13346; Algemeen Handelsblad, 11/05/1939

²¹⁷ Reichsdeutsche Nachrichten in den Niederlanden, Pflingsten 1939

²¹⁸ Wharton 2006: Apêndice IV

alemão no país e autoridades militares norueguesas²¹⁹. No evento, ele também exibiu partes do seu filme, que ainda estava em preparação, pela primeira vez em público²²⁰. A imprensa norueguesa comparou Schulz-Kampfhenkel ao coronel Percy Fawcett²²¹.

2.6 O cinema e o encontro colonial

O encontro colonial é classificado como ontoformativo por Raewyn Connell, pois teria gerado realidades sociais previamente inexistentes: representaria a “criação de uma nova ordem social” e “não apenas [de] uma imagem cultural, tal como mapeada por Said e Mignolo em outros contextos”²²². Connell encara o encontro colonial como agente de uma violência que gera uma nova realidade social, que transforma corpos e culturas, por vezes destruindo-os²²³. Trata-se de uma violência que transforma colonizado e colonizador, que, mediante esse encontro, também vê modificados os seus “espaços de experiência” e “horizontes de expectativas” – expressões empregadas por Reinhart Koselleck durante sua explicação de como a experiência da Era Moderna (“Neuzeit”) teria sido simultaneamente a experiência de uma Nova Era (“neue Zeit”)²²⁴. É improvável que algum leitor desse texto tenha ido à lua, o que não significa que nossos horizontes de experiência e de expectativa não se tenham modificado com a chegada do ser humano no astro lunar. Igualmente, os meios de comunicação em massa – desde a invenção da imprensa – proporcionaram a experiência do encontro colonial às massas modernas, sem que a viagem fosse necessária para entrar em contato com o outro e outras realidades. Um encontro virtual e adulterado, decerto, dada a natureza de comunicação de segunda mão, mas não menos fundamental na história do imperialismo, cujo front imaginário também consistia em palco de sustentação da diferença colonial. Como nos lembra Edward Said, “a cultura é uma espécie de teatro em que várias causas políticas e ideológicas se empenham mutuamente. Longe de ser um plácido reino de refinamento apolíneo, a cultura pode até ser um campo de batalha onde as causas se expõem à luz do dia e lutam entre si”²²⁵.

Conrad credita aos estudos pós-coloniais essa viragem que compreende o encontro

²¹⁹ Völkischer Beobachter, Berlin, 24/11/1937

²²⁰ Märkische Volkszeitung, Berlin, 24/11/1937

²²¹ Onsdag Morgen, 24/11/1937

²²² Connell 2012

²²³ <https://periodicos.ufsm.br/seculoxxi/article/viewFile/17033/10322>

²²⁴ Koselleck 2011

²²⁵ Said 2011: 12

colonial como via de mão dupla: a História Europeia e a História Colonial não são entidades separadas, pois compartilham processos de troca que foram constitutivos para ambas – por exemplo, as ligações com as colônias moldaram as sociedades metropolitanas em diversos aspectos no cotidiano e na economia, além dos respectivos nacionalismos. No caso alemão, Conrad identifica um forte efeito desse legado justamente nas áreas das representações e da cultura popular, onde produtos criativos circulavam em um circuito transnacional, uma vez que o projeto colonial era um projeto europeu e não faria sentido separar certas repercussões coloniais como obras restritas a ou exclusivas de um único império. “A circulação global de imagens e representações apoiou-se nas estruturas do sistema capitalista que permitiam que a Alemanha importasse trigo da Argentina e guano do Chile, países com os quais não possuía laços coloniais formais, e não só óleo de palma do Togo”. Conrad escreve:

Enquanto o imperialismo teve efeitos duradouros nas próprias colônias, dentro da Alemanha os territórios do além-mar foram inicialmente sujeitos só a imagens, desejos e imaginação. O poder de representações coloniais se expressava principalmente na cultura popular, em jogos de tabuleiro coloniais, nas populares cartas colecionáveis que acompanhavam o extrato de carne de Liebig, na literatura de viagem, e na ficção científica popularesca. Os textos literários com referências coloniais eram amplamente lidos. Eles incluíam os escritos de autores hoje esquecidos como Gustav Frenssen e Frieda von Bülow, que viajavam pelas colônias alemãs e lá situavam seus romances. Até as obras mais populares de Karl May, à exemplo do seu “ciclo oriental”, criado no contexto da crise nos Balcãs e do interesse político-econômico da Alemanha nos territórios do Império Otomano, eram, em alguma medida, colonialistas, e moldaram as mentes de gerações inteiras²²⁶.

É célebre a tese de Benedict Anderson de que a imprensa – o que ele conceitua de “*print capitalism*” – teve um papel crucial na difusão do nacionalismo, dada sua capacidade de propagar um discurso que alcançasse leitores em localidades afastadas geograficamente e culturalmente, acostumando-os e educando-os a uma linguagem comum que será a base da comunidade imaginada. “Com o aumento da alfabetização, por toda a parte ficou mais fácil granjear o apoio popular”, escreve Anderson²²⁷. O mesmo que Anderson analisa acerca das relações entre nacionalismo, linguagem e imprensa é válido para a “popularização” da ideologia imperialista. Koselleck igualmente reputa à alfabetização uma democratização na linguagem social e política²²⁸ – onde inclui-se, na Europa dos sécs.

²²⁶ Conrad 2012: 138-9

²²⁷ Anderson 2015: 123

²²⁸ Koselleck 2011: 10-1

XVIII e XIX, de maneira inescapável, o imperialismo. O cinema, enquanto linguagem visual (e, depois, audiovisual), revoluciona ainda mais na capacidade de comunicação, transmissão, sedução e impacto.

Wolfgang Fuhrmann também transpõe para a mídia visual a tese de Anderson sobre a importância da imprensa na formação da identidade nacional. Ele evoca uma exibição, no Deutsche Kolonialmuseum (“Museu Colonial Alemão”), em 1905, de imagens registradas nas colônias, que as mostrava “surpreendentemente vividas”. Através dessas sessões – e da repercussão na imprensa –, o alemão podia se familiarizar com o que era seu. Fuhrmann diz ser perigoso reduzirmos toda e qualquer imagem do Império ao terreno da propaganda. Contudo, nem toda propaganda é voluntária, especialmente quando uma máquina de propaganda em paralelo contamina a recepção das imagens cujo propósito era ambíguo – trazendo-as para o lado da propaganda por associação involuntária, dada a semelhança entre ambas. “Ao assistir filmes feitos nas colônias, os espectadores participavam do jogo colonial, da conquista, do racismo e da etnografia selvagem, assim como do turismo virtual, do urbanismo, do levantamento moral, do espetáculo visual e da proteção da vida selvagem: sem contradição em termos, mas dois lados da mesma moeda”, escreveu Fuhrmann. Por fim, ele conclui: “Imagens não são mais consideradas como meras ilustrações da história, mas agentes ativas na construção da história, devido às suas estéticas específicas e às suas práticas culturais e sociais”.

Para documentar a viagem à Libéria em 1931, Schulz-Kampfhenkel consegue que a Agfa o providencie descontos por câmera e película – evidenciando, desde já, seu talento persuasivo. Ao retornar, passa a exhibir em sociedades científicas as filmagens que realizou na África – as quais nunca foram montadas em formato para comercialização para o grande público²²⁹ – em sessões semelhantes à que Fuhrmann discute em seu livro. O jornal *Neuer Görlitzer Anzeiger* (“Novo Indicador de Görlitz”), noticiou uma dessas apresentações:

Ontem, a grande sala de conferências da Lenard-Hauses esteve lotada para receber o jovem investigador africanista Otto Schulz-Kampfhenkel, da Naturforschenden Gesellschaft (“Sociedade de Naturalistas”), para uma interessante apresentação, fartamente ilustrada por filmes e fotografias, de sua expedição nos interiores inexplorados da “república negra” (“Negerrepublik”) da Libéria [...] Os fortes aplausos ao fim da apresentação foram os mais bonitos agradecimentos pela sua primorosa exposição, através da qual ele permitiu que a

²²⁹ BAB, R/4901/2541, Kurzgefasste Denkschrift über Beweggründe, Ziele und Form einer geplanten zoologischen Forschungsreise in die Waldgebiete des nordöstlichen Amazonasbeckens von cand. phil. Schulz-Kampfhenkel, 20/03/1935

misteriosa mágica da floresta e de sua vida selvagem se tornassem uma experiência para os visitantes²³⁰.

O *NS-Volksblatt für Westfalen* (“Folha Popular Nacional-Socialista de Westfalen”), um periódico regional do NSDAP, publicou:

Schulz-Kampfhenkel narrou de modo empolgante a sua jornada por meio de magníficas fotografias, o que não causou fadiga alguma, mas, pelo contrário, despertou grande interesse e entusiasmo em todos os ouvintes. A segunda parte da noite foi preenchida por um filme abrangente e digno de ser visto, que retratava o caminho da expedição nas tenebrosas matas-virgens. O que foi feito nele, a experiência que tivemos o assistindo, não pode ser reproduzida através de palavras. Qualquer pessoa que tenha visto esse filme obteve uma impressão do grande esforço, assim como do enorme sucesso, que a expedição foi capaz de conquistar²³¹.

A imprensa frisava, sobretudo, a capacidade de Schulz-Kampfhenkel transportar o público para as florestas africanas. Com o auxílio do cinema, a experiência da viagem, de outro mundo, era possível – simultaneamente “enigmática e cativante”, segundo o *Berliner Tageblatt* (“Diário de Berlim”). O *Herforder Zeitung* (“Jornal de Herford”) escreveu:

Ele nos pegou pelas mãos e nos deixou participar dos sofrimentos, alegrias, privações, decepções de um homem branco no interior do continente negro, a serviço da ciência e por amor às maravilhas da Terra liderada pela nos Pátria. Por mais de duas horas, os ouvintes integraram uma viagem pelas florestas escuras²³².

2.7 Revisão bibliográfica sobre o imperialismo no cinema nazista

Fuhrmann cita os trabalhos de Tobias Nagl e Guido Convents como referências para o que considera as pouco estudadas as relações entre cinema e colonialismo na Alemanha. Ele mesmo se limita ao período que se encerra em 1919 e foca em obras etnográficas ou documentais. A bibliografia dessa linha de pesquisa é escassa. Estudos têm sido realizados com enfoque na herança colonial no cinema weimariano – no campo da antropologia visual, sobre filmes etnográficos do mesmo período – à exemplo do já citado Nagl e do capítulo de Christian Rogowski em *German Colonialism, Visual Culture, and Modern Memory*²³³

²³⁰ BAB, R/4901/2541, Einige Urteile über den Film- und Lichtbildvortrags: „Auf Tierfangpfaden im Dschungel Westafrikas“

²³¹ BAB, R/4901/2541, Einige Urteile über den Film- und Lichtbildvortrags: „Auf Tierfangpfaden im Dschungel Westafrikas“

²³² BAB, R/4901/2541, Einige Urteile über den Film- und Lichtbildvortrags: „Auf Tierfangpfaden im Dschungel Westafrikas“

²³³ Langbehn (ed.) 2010

(2010), livro composto por artigos que investigam aspectos da visualidade do colonialismo alemão, mas que não chega a tratar da herança colonial no cinema durante o nazismo.

Para Fuhrmann, parte da desatenção se explica pela dificuldade no acesso ao espólio cinematográfico do império, que se encontra espalhado em uma miríade de arquivos e em condições precárias de conservação. Quanto à minha experiência, corroboro que situação similar existe em relação ao cinema – como um todo – produzido durante a ditadura nazista. No catálogo da Deutsche Kinemathek, uma cópia incompleta de *Rätsel der Urwaldhöhle* consta. Porém, quando a requisitei, informaram-me que ela havia se perdido. No Filmarchiv do Bundesarchiv, tive acesso a uma cópia em VHS – formato que está longe do ideal para conservação – cuja imagem revelava um estado avançado de deterioração. O Bundesarchiv conserva cópias do filme em película, as quais, pela lógica, precisariam ser restauradas, o que tem sido privilégio de poucos filmes. É possível encontrar cópias à venda de *Rätsel der Urwaldhöhle* na internet – a precedência, no entanto, é duvidosa e possivelmente inclui vendedores ligados à grupos neonazistas. Cerca de 40 filmes da época se encontram banidos na Alemanha, sob a guarda da Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung – fundação ligada ao governo²³⁴. A questão do acesso a esses filmes é se devemos tratar a eles como documentos históricos ou como entretenimento – o que os sujeitaria às regras da censura “normal”.

O’Brien chama atenção para os estudos de Rentschler, Koepnick, Schulte-Sasse e Hake que representaram, a partir da década de 1990, uma virada na historiografia a respeito do cinema nazista, quando começaram a investigar o entretenimento realizado no Terceiro Reich com o intuito de “compreender como narrativas clássicas operavam de maneira complexa, e frequentemente paradoxal, em um Estado fascista”²³⁵.

Mas a historiografia dedicada ao cinema produzido durante o período nazi passa ao largo da temática colonial, e mesmo os trabalhos sobre a produção weimariana dão pouca atenção ao assunto. Minha tese é: os autores estão mais interessados em rupturas do que em continuidades quando abordam a transição de Weimar para a Hitler – e a continuidade é de tal modo estável que se estenderá até os anos de Adenauer sem mudanças perceptíveis no tratamento dessa questão; os filmes, por sinal, continuavam a ser realizados pelas mesmas pessoas que os realizavam durante o nazismo. Eduard von Borsody, Veit Harlan, os irmãos Eichhorn. Posto que, diferentemente da França ou da Grã-Bretanha, a Alemanha há muito já não possuía colônias, esse corpus cinematográfico é esnobado como mera fantasia kitsch,

²³⁴ Winkel & Welch 2011: 22

²³⁵ O’Brien 2004: 9

que não se destacaria como uma reação artística a um sintoma da realidade social alemã – à exemplo de obras acerca da inflação ou do antissemitismo. O’Brien confirma que pouca atenção foi dedicada a filmes de temática colonial produzidos durante o período nazista²³⁶.

Mapping the Native Body: On Africa and the Colonial Film in the Third Reich, de Sabine Hake, é o ponto de partida fundamental para a compreensão da temática colonial na indústria cinematográfica nazista. A autora também julga que o assunto é tratado com negligência pela bibliografia – a exceção é quando apresentam um pendor anti-britânico, o que os torna ajustáveis no contexto da guerra. Na opinião de Hake, a “batalha pela África” evocada nos filmes com ambientação colonial é um modo de tratar a “batalha pela Europa”, em específico pelo leste do continente, onde encontrar-se-ia (construir-se-ia) o *Lebensraum* do Reich alemão. O artigo de Hake é centrado em quatro filmes: *Germanin*, *Carl Peters*, *Ohm Krüger* (“Tio Krüger”) e *Die Reiter von Deutsch-Ostafrika* (“Os Cavaleiros da África Oriental Alemã”). Ela analisa, principalmente, como os alemães constroem uma representação de si em oposição ao império britânico (e aos judeus, que são empregados como mal arquetípico que demonstra a corrupção moral britânica).

O que a resistência desse gênero – dessas tradições narrativas e visuais – nos conta é que, durante o regime nazista, subsistiam – ao menos, entre os que viviam e trabalhavam sob seu jugo – ideologias que o transcendiam no tempo e no espaço. Pois esses são filmes que são frutos de uma continuidade claríssima em relação ao que era produzido em Weimar e que continuam a serem realizados nos mesmos moldes na República Federal da Alemanha até, pelo menos, os anos 1960, não raro pelos mesmos que trabalhavam na indústria desde Goebbels e que escaparam aos processos de denazificação, visto que filmes extremamente semelhantes eram produzidos usualmente também nos Estados Unidos, na França, na Grã-Bretanha, entre outros, antes e depois da guerra, de modo que, quando o conflito se encerra, esses filmes não são banidos porque não são identificados como produtos da ideologia nazi – à exceção dos que apresentavam uma anglofobia virulenta –, mas peças de entretenimento normal, que compartilhavam uma linguagem familiar – em forma e conteúdo – à britânicos, franceses, norte-americanos – ideologia transnacional que os unia ontologicamente em uma perspectiva de ver o mundo (e o outro) e pôr-se no mundo (ou contra o outro), transmitida e confirmada pelas obras em questão.

²³⁶ O’Brien 2004: 68

2.8 A nazificação da indústria cinematográfica alemã

A Ufa se encontra sob influência da extrema-direita desde que Alfred Hugenberg – empresário ultranacionalista que teria um papel crucial na ascensão de Hitler e viria a ser seu ministro²³⁷ – a compra em 1927. Indivíduos ligados ao *lobby* colonial passam a integrar o conselho da companhia: Hans von Goldacker, Egbert Hayessen e Wilhelm Widenmann (CEO da Deutsche Überseedienst: o “Serviço Ultramarino Alemão”)²³⁸. Em 18/03/1933, com menos de dois meses de Hitler no cargo, o governo paga 21.250.000 RM à Hugenberg e a Ufa passa ao controle completo do Estado – a aliança entre capital financeiro, indústria de cinema e Estado nos moldes que Ludendorff concebera. Em 7 de março, o governo nazista e administração da Ufa haviam se sentado para negociar a produção de um filme com verve nacionalista. Propuseram-se vários temas (Bismarck, Guerras Napoleônicas...), mas aos nazistas destacou-se a sugestão de abordar a questão colonial: “como a empreendedora juventude alemã, resguardada por uma grande nação de 500 mil baionetas e uma poderosa frota, pôde criar o *Lebensraum* e as novas possibilidades de vida em um mundo maior”²³⁹. Os representantes do novo regime jugaram a escolha como “inovadora e clarividente”. “O público logo estará especialmente sedento”, proclamou a direção da Ufa. Bernhard Rust – o Ministro da Educação – declarou em 1934: “o Estado nacional-socialista definitivamente e deliberadamente faz do cinema o transmissor de sua ideologia”²⁴⁰. De todo modo, Kreimeier observa que, na altura, a indústria cinematográfica alemã já era um meio essencialmente conservador.

A visualidade era um dos alicerces da ideologia nazista; essencial para transmitir os seus princípios e para conferi-los autoridade. O célebre filme-comício de Leni Riefenstahl, *Triumph des Willens* (“O Triunfo da Vontade”) foi concebido como forma de proporcionar a todos a experiência de comparecerem ao congresso do NSDAP em Nuremberg – o que seria, por suposto, impossível a nível material. Hitler queria replicar a experiência sensorial – e emocional – de se estar presente no congresso em cada sala exibidora do país²⁴¹. Niven

²³⁷ Hugenberg renuncia ao ministério de Hitler (era Ministro da Agricultura) por desentendimentos quanto a política imperial: na London World Economic Conference, em 1933, propôs a retomada da expansão colonial alemã na África. Diante da péssima repercussão internacional, Hitler desautorizou-o, pois não tinha planos para seguir tais políticas com apenas um semestre no cargo. Isolado, renuncia, mas mantém-se no Reichstag até 1945 como um dos 22 membros independentes do parlamento, designados “convidados” – de influência nula. Os processos de denazificação julgaram-no um “Mitläufer”.

²³⁸ Kreimeier 1999: 158-73.

²³⁹ apud Kreimeier 1999: 210

²⁴⁰ apud Rentschler: 58

²⁴¹ Niven 2018: 52

atenta para a sofisticação de Riefenstahl: “propaganda refinada através da estetização”²⁴², pois “mobilizaria o legitimador poder do sentimento. A justificação da supremacia de Hitler se encontra, de acordo com o filme, nas emoções que ele desencadeia”²⁴³.

Goebbels acreditava que a arte deveria apelar à emoção: “A arte nada mais é do que uma aguçadora de sentimentos. E vem do sentimento e não da razão; o artista nada mais é do que o interprete desse sentimento”²⁴⁴. O diretor do departamento cinematográfico do Ministério da Propaganda, Fritz Hippler, declarou: “Em virtude de sua capacidade para trabalhar primariamente com o óptico e com o emocional, níveis não-intelectuais, o cinema possui um efeito especialmente penetrante e duradouro na perspectiva da propaganda e da psicologia de massas. Ele captura amplas massas ao invés de influenciar somente a opinião de círculos exclusivos de connoisseurs”²⁴⁵. O programa cinematográfico do nazismo foi resumido em um editorial: “Queremos tomar parte no ritmo da alma e não só na marcha uniforme e monótona dos intelectuais estrangeiros”²⁴⁶.

Nos dias que antecederam o referendo que precedeu o *Anschluss*, o *Triumph des Willens*, de Leni Riefenstahl, foi exibido por toda a Áustria. Os jornais noticiaram reações entusiasmadas das plateias que podiam assisti-lo por quantias irrisórias. Providenciou-se até um “cinema móvel” que alcançasse áreas rurais²⁴⁷. Os discursos de Hitler eram transmitidos em cinemas alemães e austríacos, e 120 mil pessoas compareceram a uma exibição ao ar-livre de *Wort und Tat* (“Palavra e Ação”, Fritz Hippler, 1938), que celebrava o NSDAP²⁴⁸. O cinema era uma arma fundamental na batalha pela conquista das almas.

Rentschler fala em “engenharia emocional”²⁴⁹, Goebbels queria politizar o cinema até transformá-lo em uma “disciplina da distração”, que dominaria as pessoas por dentro, um veículo para “ocupar o espaço psíquico” do público, uma mídia de “controle emocional remoto”²⁵⁰. “O Terceiro Reich constituiu a primeira ditadura midiática total, uma ordem política que procurava ocupar e administrar todos os setores de possibilidade perceptual e dominar o sujeito humano em cada momento do dia, acordado ou mesmo dormindo”²⁵¹.

²⁴² Niven 2018: 58

²⁴³ Niven 2018: 79

²⁴⁴ apud O’Brien 2004: 8

²⁴⁵ apud O’Brien 2004: 8

²⁴⁶ apud Rentschler 1996: 68

²⁴⁷ Niven 2018: 90-91

²⁴⁸ Niven 2018: 104

²⁴⁹ Rentschler 1996: xi

²⁵⁰ Rentschler 1996: 110

²⁵¹ Rentschler 1996: 217

Para O'Brien, "o Ministério da Propaganda promovia filmes excitantes por acreditar que um intenso envolvimento emocional podia alterar a percepção que o público tinha do mundo de maneira radical, ao ponto do espectador sentir como se a própria realidade tivesse sido modificada". O ministério almejava o êxtase, um estado para além da razão, governado pelos mais profundos sentimentos, onde era possível estimular os espectadores a agirem em frenesim: emoções ardentes filtravam a realidade e a tornavam mais sedutora. De acordo com O'Brien, tal encantamento deve ser entendido tendo em vista a crise da modernidade, pois ele satisfazia a fome do público por gratificação emocional e certeza moral: o nazismo, em oposição a um mundo ambíguo onde o indivíduo se encontra à deriva por entre sistemas de valores conflitantes e contraditórios, teria apostado no "reencantamento do mundo"²⁵².

No *Mein Kampf*, Hitler escreveu que "as pessoas entendem a apresentação pictórica de algo que os custaria um longo e laborioso esforço de leitura para entender"²⁵³. O Führer cria que o modo mais efetivo de transmitir uma mensagem política era manipulando o vigor estético advindo das técnicas dramáticas características do cinema. Ele considerava que "a forma mais efetiva de cinema político era a que dependia mais da imagem do que da voz"²⁵⁴ – um estilo fundado nos códigos do cinema mudo, pois "ver para crer" era mais impactante emocionalmente do que simples diálogos. Hitler tornou o ato de filmar uma política estatal; pensava no cinema como forma de eternizar seu triunfo e de justifica-lo via "representação do nazismo em celuloide como um presente para o futuro"²⁵⁵. O cinema, para o Führer, era a "ferramenta de propaganda suprema". O ditador filosofava sobre a viabilidade de se criar uma película feita de metal com durabilidade secular. O quão fantástico seria poder assistir a obras realizadas na época de Frederico, o Grande? Hitler "estava contemplando o presente como história", e o cinema seria o registro histórico que sobreviveria como legado para o futuro²⁵⁶. Wolfgang Liebeneiner – que comandava a Deutsche Filmakademie Babelsberg – pontificou: "Uma das principais tarefas do cinema é transmitir à posteridade a verdadeira imagem do passado e, visto sob esse prisma, todos os filmes que estamos realizando hoje um dia serão realmente *históricos*"²⁵⁷.

²⁵² O'Brien 2004: 1-3

²⁵³ apud Niven 2018: 2

²⁵⁴ Niven 2018: 13

²⁵⁵ Niven 2018: 2-3

²⁵⁶ Niven 2018: 189; 227

²⁵⁷ Rentschler 1996: 1

2.9 O cinema alemão no Brasil

De acordo com Luis Nazario, o Brasil era um dos grandes alvos da propaganda nazi no continente americano em decorrência da imensa população de ascendência germânica e do interesse nos recursos naturais do país. Segundo Nazario, não existe pesquisa específica sobre o tópico, mas é rapidamente verificável que filmes alemães estavam sendo exibidos no Brasil até 1942. Eu não encontrei registros de que *Rätsel der Urwaldhöhle* tenha sido exibido no país. Dentre os filmes mais célebres, é possível, por exemplo, encontrar anúncios sobre a primeira metade de *Olympia*, de Riefenstahl, no Rio de Janeiro, mas nenhum que anuncie a segunda prevista no mesmo jornal para semanas depois – um fracasso de público explicaria o cancelamento. Nazario comenta que os filmes italianos tinham dificuldade em atrair público, supostamente sob demasiada influência do produto hollywoodiano, de modo que haviam esforços inclusive diplomáticos para promover o audiovisual italiano. Nesse contexto, Itália e Alemanha conseguiram introduzir seus *newsreels* nos cinemas brasileiros – o semanal *Auslandstonwoche* (“Cinejornal Semanal Estrangeiro”), da Ufa, tinha versões dubladas e legendadas. Em 1936, abriu-se em São Paulo – não uma área de imigração alemã – o Cine Ufa-Palácio, dedicado exclusivamente à filmes alemães. Os *Kulturfilme*, categoria na qual encaixa-se *Rätsel der Urwaldhöhle*, também chegavam ao Brasil. Em 1937 – ano em que Schulz-Kampfenkel retorna à Europa e Vargas dá o golpe do Estado Novo –, a Alemanha era a segundo nação estrangeira com mais filmes estreados no Brasil – Estados Unidos, 1324; Alemanha, 138; França, 51; Itália, 35²⁵⁸.

Nazario cita ataques antissemitas de integralistas como Oswaldo Gouvêa contra os “judeus de Hollywood”, que teriam uma influência supostamente perniciosa. Em 1935, a revista *Cinearte* elogiou a política estatal alemã para o cinema e sugeriu que o Brasil adote modelo semelhante. O oficial de gabinete da Presidência da República, Luis Simões Lopes, sugeriu a Getúlio que montasse uma versão da Reichskulturkammer (a “Câmara de Cultura do Reich”) de Goebbels. Em 1936, Gustavo Capanema – Ministro da Educação – convidou o nadador Roberto Assumpção a integrar o recém-criado Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Assumpção era cinéfilo e ia participar das Olimpíadas de Berlim, de modo que Capanema pediu-lhe que se informasse sobre a política de filmes didáticos do Reich. Assumpção visitou o Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (“Departamento de Filmes Pedagógicos do Reich”). Capanema pediu o mesmo a Edgard Roquette-Pinto, antropólogo

²⁵⁸ Nazario 2011: 85-90

que presidia o INCE e que estava viajando pela Europa; da Itália, obteve o convite para o Brasil integrar o Instituto Luce de Vittorio Mussolini²⁵⁹.

2.10 Meios diplomáticos, imagens de tolerância

Rätsel de Urwaldhölle encaixa-se no molde da propaganda nazista mais célebre? O filme de Schulz-Kampfhennel não compartilha as características do imaginário presente na propaganda nazista descrita por Niven: “o mundo imaginado como um conflito entre dignos e indignos, luz e escuridão, saúde e doença, beleza e feiura”. Um exemplar paradigmático dessa perfil é *Opfer der Vergangenheit* (“Vítimas do passado”, Gernot Bock-Stieber, 1937), cujo objetivo era defender a eutanásia para “doentes mentais” e que limitava-se a reproduzir imagens e sequências de deficientes físicos e mentais para causar repulsa e fomentar a ideia de que eles eram “aberrações antinaturais” que consumiam recursos que poderiam estarem sendo redirecionados ao alemão saudável; assim, a esterilização e a eutanásia dos “imbecis” seriam o único caminho para preservar a saúde da nação. Em contraste aos corpos débeis, o filme encerra com a imagem de três crianças arianas sadias: os filhos de Goebbels²⁶⁰.

Em *Rätsel der Urwaldhölle* não existe discurso eugenista assim exposta. Dada a frequência com que cortes eram impostos em obras finalizadas, pode-se afirmar que, em geral, a cúpula do Ministério da Propaganda não supervisionava rodagens, limitando-se a salvaguardar os interesses do regime na pré-produção e na pós-produção – o que confirma a bibliografia. Assim, em alguma restrita medida, subsistia uma pluralidade de perspectivas no interior da indústria que resultava, no limite do possível, na criação de uma miríade de obras que desagradavam os altos escalões: era frequente a censura a filmes cuja versão final não soava aceitável àqueles com poder de os censurar e outros eram lançados com discursos porventura contraditórios em relação ao discurso oficial e à aparência que teriam se fossem pessoalmente realizados por Hitler ou Goebbels. Segundo Rentschler, “a estética nazista não se tratava só de ‘arte oficial’ ou de empreendimentos politicamente corretos; envolvia um escopo de possibilidades muito mais amplo”²⁶¹.

According to Klaus Kreimeier, film under Goebbels was hardly an agent of heavy-handed demagoguery, but rather innocuous provider of small pleasures. The Ministry of Propaganda was not a smoothly running political apparatus; the network of competing instances was in

²⁵⁹ Nazario 2011: 90-98

²⁶⁰ Niven 2018: 38-42

²⁶¹ Rentschler 1996: 22

fact so complex that no one really could keep track of its working. Even when the system functioned effectively, it still demonstrated much irrationalism and inconsistency. The Ministry of Propaganda monitored much of Germany's film production during the Third Reich. Nonetheless, Goebbels and his chain of command were neither omniscient nor omnipotent. *"The possible often seemed to risky, while the 'impossible' occasionally was overlooked, silently tolerated or in fact praised."*²⁶²

Para Rentschler, é um equívoco taxar de dissidente os filmes mais "contraditórias" em relação à ideologia oficial produzidos durante o nazismo, pois equivaleria a endossar o discurso de Goebbels de que a política cinematográfica se guiava por questões de qualidade. O Ministério aprovaria a produção de filmes que "fomentassem a crença de que o regime hitlerista preservava um espaço de manobra"²⁶³.

A première mundial de *Olympia*, o filme de Leni Riefenstahl sobre as Olimpíadas de Berlim, ocorreu no mesmo dia em que o Guardian noticiou a destruição iminente da vida judaica na Áustria²⁶⁴. Na première, Riefenstahl foi presenteada com um ramo de oliveira do bosque sagrado de Monte Olímpia²⁶⁵. Niven escreveu que: "ver um filme, para Hitler, podia constituir uma forma de diplomacia, como foi o caso quando Hitler esteve presente junto a numerosos embaixadores para a primeira exibição [de *Olympia*] Os filmes, e as ocasiões, eram utilizadas como meios para esse fim"²⁶⁶.

As autoridades brasileiras em Berlim foram convidadas para a première de *Rätsel der Urwaldhölle*. No último plano do filme vê-se tremulando, lado a lado, as bandeiras do Brasil e da Alemanha, ao som de ambos os hinos nacionais. O contexto, afinal, é um onde o cinema era instrumentalizado como agrado diplomático²⁶⁷.

Na gala de *Ohm Krüger* no Ufa-Palast am Zoo, Goebbels comentou que apenas os "burocratas senis" do Auswärtiges Amt se sentiram ofendidos. O filme ganhou a Copa Mussolini no Festival de Veneza e estreou no Japão com suporte do Ministério da Educação local sob o pretexto de revelar a verdade sobre as vilanias do Império Britânico. As sessões

²⁶² Rentschler 1996: 9

²⁶³ Rentschler 1996: 122

²⁶⁴ Niven 2018: 92

²⁶⁵ Niven 2018: 91

²⁶⁶ Niven 2018: 101

²⁶⁷ Embora o cinema também pudesse causar incidentes diplomáticos. Chiang-Kai-shek protestou ao ministro da guerra alemão, Werner von Blomberg, a respeito da representação dos chineses e da Rebelião Boxer no filme "Alarm in Peking" (Herbert Selpin, 1937). Goebbels propôs o banimento da obra, mas Hitler opôs-se e ordenou que escrevessem ao embaixador chinês comunicando as razões alemãs. Em seu diário, Goebbels registrou: "aonde chegaríamos se, aos países retratados, fosse permitido vetar filmes históricos?". Os chineses ameaçaram a intensificação dos protestos, mas Hitler manteve-se irredutível – Niven 2018: 33

de gala de *Ohm Krüger* nos países ocupados recebiam as mais altas autoridades nazistas e dos governos-fantoches²⁶⁸. O que se pode tirar dessas sessões? Seriam rituais de comunhão entre os nazistas e seus aliados diplomáticos, reunidos para assistir uma *Weltanschauung* (“visão de mundo”) comum a ser projetada e, assim, robustecer ou estreitar de laços?²⁶⁹

Ao visitar Roma em maio de 1938, Hitler presenteou Mussolini com uma cópia de *Olympia*. Em certo momento, a campeã olímpica italiana Ondina Valla faz a saudação nazista e o Führer parece retribuir – a montagem de Riefenstahl cria um símbolo da amizade entre fascistas e nazistas (e da superioridade racial de ambos). Goebbels deleitou-se com o filme que era um “sucesso em toda parte” e, portanto, uma arma diplomática; e instruiu Riefenstahl sobre como “comportar-se” na viagem que faria pelos Estados Unidos. Mas a Noite dos Cristais sucedeu-se dias depois da cineasta partir, e ela e o filme sofreram boicote dos norte-americanos²⁷⁰. Nas próprias Olimpíadas, já havia uma preocupação em limpar o horizonte de brutalidades que pudessem chocar os visitantes: o periódico antisemita *Der Stürmer* (intraduzível; “O striker”) parou de circular temporariamente e a imprensa recebeu ordens para evitar comentários demasiado racistas. O “embelezamento” podia até partir de demandas simples como a proibição de que os berlinenses secassem sua roupa nos balcões.

Para os norte-americanos que a boicotaram, a viagem de Riefenstahl em simultâneo à Noite dos Cristais expôs que a beleza calculada de *Olympia* e os sangrentos pogroms eram aspectos perversamente complementares que coabitavam a natureza do regime nazista. Em *Olympia*, Riefenstahl inclui cenas com o atleta Jesse Owens – negro norte-americano que se tornou uma lenda ao vencer a prova dos 100 metros rasos em pleno jubileu nazista. Niven descarta que a inclusão de Owens na película seja uma forma de se opor à política racial do regime – como se chegou a especular. Pelo contrário, ele crê que Riefenstahl se utiliza da imagem de Owens com o propósito de criar uma ilusão de tolerância étnica²⁷¹.

Seria esse o real valor de *Rätsel der Urwaldhölle* aos olhos do regime nazista? Ou seja, nem propor o genocídio de povos racialmente inferiores, tampouco atacar o governo brasileiro com uma retórica expansionista, mas contribuir para estabelecer uma imagem do nazismo como o real herdeiro da civilização europeia de cientistas doutos e desbravadores

²⁶⁸ Winkel 2009: 116

²⁶⁹ Mas Winkel realça a transitoriedade e instabilidade da propaganda: “Ohm Krüger” foi bem-recebido pelas plateias de países com histórico de rivalidade com os ingleses (França), mas não conquistou êxito semelhante entre nações sem “tradição de anglofobia” (Bélgica, Holanda). Ele argumenta que a propaganda nazista no exterior reforçava sentimentos que já se encontravam na sociedade – Winkel 2009: 120-1

²⁷⁰ Niven 2018: 93-94

²⁷¹ Niven 2018: 91

honrados; em harmonia com a natureza e estendendo a mão em socorro aos povos carentes e às nações amigas. Em suma, assim como *Olympia*, instrumentalizável para normalizar e suavizar o nazismo.

Os nazistas não costumavam registrar as suas brutalidades²⁷². As imagens de morte, corpos e miséria que conhecemos dos campos de concentração foram registradas durante a libertação deles. Os nazistas filmavam os campos de concentração com o único propósito de referendar uma suposta normalidade, à exemplo do célebre filme realizado no campo de Theresienstadt por ocasião da inspeção da Cruz Vermelha em 1944 – *Theresienstadt: ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* (“Theresienstadt: um documentário sobre um assentamento judaico”).

O índio, escreve Grupioni, interessava ao Estado getulista como herança/patrimônio em um projeto de construção da nação²⁷³, pois a imagem deles remetia à harmonia e a origem da união nacional. Aos nazistas, a imagem do outro – índio, judeu, negro – tinha valor, no máximo, como retrato calculado da tolerância, concebido para viajar o mundo transmitindo uma versão palatável do nazismo. Como afirmou Niven, a ditadura nazista instrumentalizou o cinema para criar, no exterior, a impressão de que o nazismo “não era tão ruim assim” – podia ser mesmo charmoso e inofensivo – e para, internamente, fomentar uma ilusão de normalidade²⁷⁴.

Walter Benjamin afirmou que: “Não há um documento da civilização que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie”²⁷⁵. E *Rätsel der Urwaldhöhle*, assim como *Olympia* e o filme de Theresienstadt, é, indubitavelmente, um documento da civilização.

2.11 O espectador e as aventuras

Em 1969, Gerd Albrecht estimou que o nazismo produziu 153 filmes de propaganda e 941 sem teor político marcado²⁷⁶. Em 2011, Winkel & Welch encontraram 229 obras

²⁷² Vale ver o filme-ensaio *Aufschub* (Harun Farocki, 2007), criado a partir de imagens registradas no campo de Westerbork, na Holanda. Em alguns planos, as judias dançam, sorriem, se divertem. Todas vão morrer. Quem as filma, igualmente judeu, também morrerá. O clima de normalidade com que os prisioneiros entram no trem que os levará a Auschwitz contrasta com o caos relatado por sobreviventes do Holocausto. Farocki especula se a presença da câmera não teve o efeito de causar alterações no comportamento. O único close-up é de uma jovem Roma. Ela parece apavorada. “I think that is why the cameraman Rudolf Breslauer avoided any further close-ups”, diz Farocki.

²⁷³ Grupioni 1998: 44

²⁷⁴ Niven 2018: 129

²⁷⁵ Benjamin 2007: 256

²⁷⁶ apud Niven 2018: 129

explicitamente propagandísticas em um universo de 1097 – e só 96 dessas 229 teriam sido comissionadas pelo Estado²⁷⁷. Rentschler asseverou que “O nacional-socialismo não conseguiria governar apoiado apenas pelo terror – e não o fez”²⁷⁸. Goebbels dizia que o cinema era uma *Volkskunst* (“arte popular”), que servia para cumprir não só aos propósitos estatais, mas também às necessidades pessoais do indivíduo²⁷⁹ - às suas emoções. Em 1941, Goebbels garantiu que a arte proveria relaxamento em tempos cheios de tensão: só 20% dos filmes produzidos endereçariam temas políticos, ao passo que 80% deles consistiriam em entretenimento de alta qualidade²⁸⁰ – um modelo de produção mais voltado ao apelo de massas, que procurava dar à audiência o que ela queria ver, reforçando princípios (noções, arquétipos, estereótipos) que, a priori, já a entretinha. Kreimeier escreve que muitos “viam em histórias de amor ambientadas em locais exóticos [...] uma chance de escapar à estética nazista e à cultura de *Kraft durch Freude* [‘Força pela alegria’] e *Blut und Boden* [‘Sangue e solo’]” do período, pois “compreensivelmente [...] o público estava mais do que disposto a ser transportado para mundos leves, sedutores, cintilantes e atemporais”²⁸¹. Para além do terror, a sedução: “sonhos de celuloide”, como chama-os O’Brien, os quais concediam ao “desejo subversivo uma liberação controlada”²⁸². Eram ilusões que amorteciam o sinistro da realidade e ofereciam realidades alternativos onde o espectador podia sonhar ao seu gosto: um escapismo cujo objetivo era estabelecer a ilusão (através de refúgios ou playgrounds) de que o sistema permitia alguma mobilidade²⁸³.

Segundo Kreimeier, até que a guerra alcançasse sua fase mais aguda, a maioria dos alemães manteve intacta a vida privada, sem os medos que assolavam minorias e opositores – a rotina e o lazer seguiam seu curso. No cinema, o público encontrava, em geral, enredos localizados em um inofensivo “agora” ou em um intemporal “antigamente”. Todavia, nem todas as ambientações geográficas e temporais que Kreimeier classifica como genéricas de facto o são. Ele escreve que muitas das narrativas poderiam se passar em outros tempos e locais, mas a questão é que não se passam: passam-se na África, nas Américas, em tempos coloniais – serão tropos simplesmente arquetípicos de um “Era uma vez...”?

O indivíduo que vivia sob o nazismo, explica Kreimeier, encontrava-se sitiado pela

²⁷⁷ Winkel & Welch 2011: 9

²⁷⁸ Rentschler 1996: xi

²⁷⁹ Rentschler 1996: 54

²⁸⁰ Kreimeier 1999: 310

²⁸¹ Kreimeier 1999: 310

²⁸² O’Brien 2004: 1

²⁸³ Rentschler 1996: 2018

propaganda: a política podia, subitamente, intrometer-se na privacidade das pessoas através da mídia de massas. A propaganda almejava à ubiquidade. Nesse cenário, o lugar do cinema era ambivalente: ao mesmo tempo, um dos principais instrumentos de transmissão e difusão ideológica do regime e um dos grandes refúgios escapistas daquela sociedade, um alívio do cotidiano acessível a cada esquina²⁸⁴.

Adventure films in the Third Reich did contain potential channels for resistance. The strong social taboos against homoerotic, interracial, and xenophilic desire, while not entirely lifted, are momentarily suspended, so that one could safely indulge in forbidden pleasures. The adventure film requires the observer to locate difference; one must constantly compare the known to the unknown, home to abroad, the forest to the jungle, familiar animals to strange ones, Germans to natives. It is in this tension, stories preaching homogeneity yet filled with the spectacle of difference, that the adventure film uniquely addressed its audience's needs²⁸⁵.

Os filmes de gênero, segundo O'Brien, operam como se fossem “mitos seculares”, apoiados em esquemas moldados por memórias coletivas e por heranças culturais comuns, incorporando valores enraizados através de fórmulas/convenções narrativas/iconográficas reconhecíveis²⁸⁶. Esse conjunto de “diversões abnóxias” daria continuidade à uma série de gêneros narrativos e visuais – e tradições, códigos, arquétipos, clichês – estabelecidos antes do processo nazificação da indústria e que escapam à reconfiguração ideológica uma vez que já estavam sobremaneira consolidados no gosto e na imaginação do público – o que era de interesse da estratégia nazista: a manutenção de um corpus de produções que assegurasse a satisfação dos espectadores e atendesse à demanda deles por entretenimento “puro”, o que traduzir-se-ia em contentamento e controle social, além do potencial lucrativo. De acordo com Niven, em relação a esse gênero de filme, “era a sua própria aparência apolítica que os tornava politicamente útil. Eles eram apresentados pelos nazistas como evidência de que o Terceiro Reich também era sobre glamour, não apenas ideologia”²⁸⁷. Niven classifica como político até o mais aparentemente apolítico dos filmes, pois este ainda assim serviria para aliviar as pressões políticas e sociais de viver sob o jugo nazista: “Quando os espectadores alemães iam aos cinemas para assistir um comédias alemãs, eles escapavam mentalmente e emocionalmente do mundo nacional-socialista. Por um momento, os filmes ‘apolíticos’ libertava-os e neutralizava qualquer insatisfação que as audiências pudessem sentir com a

²⁸⁴ Kreimeier 1999: 216

²⁸⁵ O'Brien 2004: 105

²⁸⁶ O'Brien 2004: 4

²⁸⁷ Niven 2018: 125

ordem política”, escreve Niven²⁸⁸ – de uma maneira ou de outra, ele também considera que toda a indústria cinematográfica alemã, alcovitou a Hitler²⁸⁹.

“Se o povo tinha a alma acorrentada, aterrorizada por uma publicidade de destruição e por anúncios de morte”, escreve Kreimeier, “seus olhos, por outro lado, encontravam-se vorazes por coisas que transmitissem urgência em viver, um desejo de pacatos prazeres”²⁹⁰. Kreimeier caracteriza como ambíguo o estado mental dos alemães durante a guerra. E as características dessa ambiguidade já podem ser identificadas em *Rätsel der Urwaldhölle*: um misto de entusiasmo e ansiedade, o fervor patriótico, o consumismo – no caso, tanto o acúmulo de artefatos por parte de Schulz-Kampfhenkel quanto a concepção de turismo enquanto consumo de experiências, as quais eles terceirizariam ao público, provendo-lhes uma viagem virtual – e a saudade de um mundo virgem, protegido e pueril.

Phillipe Ariès percebe o crescente interesse de historiadores em relação a sociedades pré-industriais – à exemplo das ameríndias – como parte de um processo que nasce com a desilusão com o progresso – o capitalismo tardio, liberal, consumista – que se agrava após os eventos de 1968 e suas repercussões nas universidades e nas humanidades. Ariès entende que certa crítica do progresso e da modernidade terá passado da direita reacionária para movimentos de esquerda²⁹¹. Ginzburg e Brewer incluem essa conjuntura exposta por Ariès como fator de nascimento da microhistória: a desilusão intelectual com a ciência qualitativa – socialista, liberal ou “Annaliste” – como instrumento capaz de descrever ou explicar a vida cotidiana em face da sociedade de consumo. Jacques Revel afirmou que “as pessoas deixaram de demandar lições da História, precedentes ou maneiras de se compreender o tempo presente, e passaram a pedir um refúgio contra as incertezas do momento”²⁹².

O nazismo encontra-se entre a direita reacionária que Ariès cita como predecessora de determinados receios ao progresso e à modernidade. Segundo Ernst Bloch, o nazismo apelava a “sensibilidades não-sincrônicas” e ao desejo de manter-se à parte da realidade moderna, uma espécie de anti-capitalismo romântico oriundo do descontentamento com a civilização contemporânea²⁹³. “O Terceiro Reich praticava um modo reacionário de modernismo, um que instrumentalizava a mistura do sistema cultural do passado romântico

²⁸⁸ Niven 2018: 129

²⁸⁹ Niven 2018: 230

²⁹⁰ Kreimeier 1999: 309

²⁹¹ apud Ginzburg 1993: 20

²⁹² Ginzburg 1993: 20; Brewer 92-3

²⁹³ apud Rentschler 1996: 43

com a racionalidade da tecnologia moderna”, disse Rentschler. Assim convergiam as sensibilidades de Schulz-Kampfhenkel e a do *Zeitgeist*: “[o nazismo] unia sentimentos pré-modernos e racionalidade moderna [...] síntese de romantismo e tecnologia. Os nazistas alegavam venerar um mundo de natureza e inocência. Contudo, eles dedicavam muito esforço em reciclar tal natureza e moldá-la em novas estruturas”²⁹⁴. *Rätsel der Urwaldhölle* oferecia muito do referido por Rentschler sobre essa mentalidade: gente pueril, paisagens intocadas e comunidades idílicas; um passado evocativo que sustenta a fantasia romântica em contraposição à realidade proletária (Exemplo: Fotos 2 & 3). Ao final do primeiro filme dirigido por Riefenstahl – *Das Blaue Licht* (“A luz azul”, 1932) – a vila de Monte Cristallo – que subsistia isolada nos Alpes, longe da modernidade – é referida como um “maravilhoso inferno”, à semelhança da Amazônia de Schulz-Kampfhenkel: uma existência apartada da vida moderna; às vezes paradisíaca, às vezes infernal.

Quanto à persistência do imaginário imperialista – do seu grau de enraizamento e de normalização –, é sintomático que Kreimeier, entre outros, classifique de apolíticos uma série de clichês que são, eles todos, muitos políticos²⁹⁵. Niven também entende que a maior parte dos filmes produzidos no período são um leve “entretenimento pelo entretenimento”, mas não questiona a historicidade – e a política – das representações que ditam o tom desse escapismo²⁹⁶. Quais são esses clichês supostamente apolíticos? A batalha do homem contra a natureza; a busca por recursos naturais; a corporificação da nação (e da raça) no corpo do herói modelar que luta pela pátria; a ambientação em territórios coloniais ou pós-coloniais; a inclusão de sequências documentais de fauna e flora, filmadas in loco, em contraste com as modernidades urbanas da metrópole; os códigos da masculinidade e da bravura máscula; o vigor corporal do homem branco evidentemente superior em relação nativos; o absoluto desprezo pelas regras estrangeiras, que são menos relevantes do que o código de honra do herói; a dimensão mítica, religiosa e erótica da conquista; a penetração unilateral no espaço do outro; a bestialização de outras práticas religiosas; a sexualização dos não-brancos, signo da irracionalidade e da submissão da mente ao corpo, ao contrário dos civilizados europeus.

Exotic far-off lands, unexplored jungles, vast and timeless wastelands. Images of foreign realms have long captured the human imagination and have been a vital part of Western cinema since its inception. Travelogues and foreign adventure films bring viewers to places they would most likely never visit and allow them to share in the allure of exploration. The

²⁹⁴ Rentschler 1996: 43-44

²⁹⁵ Kreimeier 1999: 283

²⁹⁶ Niven 2018: 129; 229

adventure film offers viewers the prospect of danger, intrigue, and conquest without ever leaving the safety of the movie theater. Both documentary expedition films and fictional travel adventures follow a similar narrative pattern: a Western European man travels to uncharted territory in Africa, Asia, or South America, where he conquers a wild land and captures its image and natural treasures. The explorer meets natives and distinguishes his own racial and cultural identity from that of a people he considers primitive. Traveling with the adventurer, viewers are given the opportunity to explore blank spaces on the map and experience the thrill of being in a strange new place where the unimaginable seems possible. In the encounter between the European traveler and the native, adventure films visualize popular notions of gender, race, and power surrounding national identity²⁹⁷.

O'Brien estima que 11,2% dos filmes produzidos durante o Terceiro Reich possam ser considerados “filmes de aventura”. O auge foi em 1938 – ano de *Rätsel der Urwaldhölle* – e 1939, quando essa percentagem alcançou a marca de 16,2% e 18,5%, respectivamente. O'Brien observa que, em simultâneo, ocorriam as anexações da Áustria e dos Sudetos, a ocupação da Bohemia e da Moravia e a invasão da Polônia. Ela afirma que “essas histórias sobre exploradores, caçadores de tesouro e colonizadores que embarcavam em perigosas jornadas rumo ao desconhecido pertenciam a um discurso maior, central para a ideologia nazista e a conquista imperial”; tratar-se-ia de um movimento de *imagined empire building* que far-se-ia presente na cultura popular da época, transmitindo valores e comportamentos alinhados à busca do *Lebensraum*²⁹⁸.

O intervalo entre 1938 e 1943 é indicado por Hake como o auge da presença africana nas telas alemãs então controladas por Goebbels. A África suscitava curiosidade e fascínio por ser um espaço fértil para a “articulação de desejos reprimidos e vontades não realizadas” e, assim como ocorria com o produto hollywoodiano, “preocupações com uma sexualidade feminina liberada” e “fantasias de um outro racializado”. E era época de “redescobrimento do colonialismo como programa político e como paradigma de império”. As campanhas de Rommel no Norte da África, transmitidas nos jornais cinematográficos, incitavam renovada atração pelo continente, que surgia como cenário apropriado às aventuras germânicas²⁹⁹.

Os chamados “filmes de expedição” obedecem a uma estrutura formulaica: o herói, apesar dos perigos, penetra o desconhecido em busca de novas descobertas para a ciência e de imagens extravagantes para o espectador ansioso diante dessa audaz mistura de ciência

²⁹⁷ O'Brien 2004: 65

²⁹⁸ O'Brien 2004: 65-6

²⁹⁹ Hake 1998: 164

com entretenimento. Conforme a definição de O'Brien, o documentarista nos é apresentado como um lobo solitário que está disposto a confrontar os perigos em nome da ciência e da beleza – eu acrescentaria o livre-arbítrio de homem branco. Ele corporifica a superioridade racial e intelectual: ariana, masculina e militarizada, em consonância com os ideais nazistas. O herói oferece o corpo ao perigo e supera-o marcialmente³⁰⁰. Kreimeier é um dos autores que frequentemente apontam para a atração quase mística do nazismo em relação à morte. *Morgenrot* (“Alvorada”, Gustav Ucicky, 1933) foi a primeira sessão pública que Hitler compareceu como chanceler – 02/02/1933. Na ocasião, Goebbels anotou no diário que “nós, alemães, talvez não saibamos como viver, mas temos um verdadeiro talento para morrer”³⁰¹. E viajar era um meio de pôr essa ideologia em prática – desafiar a morte, face a face com o “inferno verde” e outros perigos.

Using the camera lens as his weapon, the filmmaker captures territory [...] In an article published in *Der deutsche Film* in 1938, Frank Maraun valorized the heroic exploits of expedition filmmakers “as passionate and persistent hunters, rendering with lens and aperture the most exquisite feast for the eyes, snaring on celluloid a prey that often tastes better to us than the diet of feature films prepared in studios.” As film historian Klaus Kreimeier has recently noted, “in its heyday the documentary film genre, which specifically cast its eye and its cognitive interest on non-European scenery and non-European ethnic groups, was a project, if not to say, a projectile of colonial world acquisition and world conquest.”³⁰²³⁰³

2.12 O cinema imperial sob o Terceiro Reich

Os três mais célebres filmes com temática colonial produzidos durante a ditadura nazista são *Carl Peters* (Herbert Selpin, 1941), *Ohm Krüger* (“Tio Krüger”, Hans Steinhoff, 1941) e *Germanin* (Max W. Kimmich, 1943). Os três são ataques diretos aos britânicos. O mais popular provavelmente é *La Habanera* (Douglas Sirk, 1937). *Kautschuk* (“Borracha”, Eduard von Borsody, 1938) é o mais famoso ambientado no Brasil³⁰⁴.

Com a ascensão do nazismo, Carl Peters – fundador da África Oriental alemã e dos

³⁰⁰ O'Brien 2004: 73

³⁰¹ Kreimeier 1999: 184

³⁰² O'Brien 2004: 73

³⁰³ O'Brien, ademais, é a única autora que encontrei, na bibliografia com enfoque no cinema, a citar Schulz-Kampfenkel, mas apenas menciona existência do filme.

³⁰⁴ Um adendo: investigar a recepção desses filmes é complexo, uma vez que Goebbels banuiu a crítica de cinema, assim como as vozes dissonantes na imprensa que tivessem opiniões sobre os filmes diferentes das desejadas pelo Estado.

mais atroztes colonizadores do projeto imperial germânico – usufruiu de novo status como *role model* para as novas gerações. O historiador Walther Frank chamou-lhe de o “grande educador da nação alemã” e organizou e seus escritos, publicados em três volumes; também planeava uma biografia, cuja redação foi interrompida em maio de 1945, quando ele dá um tiro na própria cabeça³⁰⁵. Peters tornou-se inspiração para peças e romances. Paul Baecker publicou um ensaio sobre Peters em uma coleção de livros a respeito dos “grandes alemães” como Kant e Fichte. Sarè liga o tratamento da figura de Peters durante o nazismo ao gênero da *Völkische Literatur* (que era dedicada a louvar e difundir “valores tipicamente alemães”). No filme de 1941, Sarè identifica uma peça, sobretudo, de anglofobia. A escolha de Hans Albers para interpretar Peters transforma-o em modelo de arianismo, segundo o autor. Sarè escreve que, na obra, sobressai-se um teor contra a miscigenação, uma vez que ela ignora o “óbvio gosto de Peters por mulheres africanas”; por exemplo, a razão dos enforcamentos no Kilimanjaro seria “o ciúme [...] de sua concubina africana” – contatos sexuais que a película omite por completo³⁰⁶.

Corpos negros eram necessários para as filmagens de obras como *Ohm Krüger* e *Carl Peters*: no primeiro caso, têm-se o registro do emprego de prisioneiros camaronenses como extras; e no segundo, de prisioneiros togoleses³⁰⁷. Para *Germanin*, empregaram-se “trabalhadores forçados” da Líbia e, entre as mulheres, dançarinas e prostitutas de Paris³⁰⁸. Hake entende que o filme conserva o subtexto de que a Alemanha nunca viverá à altura do seu potencial enquanto judeus e sociais-democratas controlarem a política em oposição a homens de ação como Peters³⁰⁹ (Foto 67).

Assim como *Ohm Krüger* – cinebiografia do líder sul-africano Paul Kruger, da Segunda Guerra dos Bôeres –, o propósito de *Carl Peters* é vilanizar os ingleses, de modo a apresentar os alemães como melhores e mais honrados colonizadores para a África. Em *Carl Peters*, o serviço secreto britânico tenta envenenar Peters, a Rainha Vitória e Cecil Rhodes são retratados como figuras caricaturalmente mesquinhas e os ingleses dão ordem para que vilas inteiras sejam incendiadas – por sinal, à semelhança do que os nazistas fariam em Lidice, na Tchecoslováquia, enquanto o filme ainda estaria em cartaz; mas no cinema eram os alemães que vinham resgatar os outros da destruição. Em *Ohm Krüger*, associa-se

³⁰⁵ Perras 2004: 249-50

³⁰⁶ Sarè 2011: 160-72

³⁰⁷ Aitken e Rosenhaft 2013: 259

³⁰⁸ Hake 1998: 170

³⁰⁹ Hake 1998: 180-1

os britânicos às práticas mais bárbaras e despóticas como campos de concentração. “Nunca é possível negociar com os ingleses...”, ouve-se (Fotos 68 & 69). Para análises de *Carl Peters* e *Ohm Krieger* recomenda-se Hake (1998) e Winkel (2009).

Porto Rico é um local muito quente e muito barulhento, indica a diretora do Instituto Tropical de Estocolmo, pobre excursionista que já não mais suporta as melodias nativas, em particular a *La Habanera*, a qual se ouve a toda parte e a todo instante, assoviada até pelo motorista, a quem ela manda calar e, assim calado, conduzi-la. É a tia da protagonista interpretada pela sueca Zarah Leander, típica mulher que ignora os ditames da razão e que comete o disparate de se deixar guiar por sentimentos – pela sexualidade –, os quais levam-na ao matrimônio com Don Pedro de Ávila, um misto mui latino de toureiro com caudilho – “senhor feudal medieval”, chama-o a tia, e uma “pedra no sapato” dos EUA (Foto 87).

La Habanera é um conto cautelar sobre o perigo de ceder à sedução dos prazeres instantâneos, em especial se apregoados por culturas estrangeiras aparentemente sensuais. Zarah encanta-se com a paisagem caribenha e a chama paraíso. “O que os suecos sabem da natureza?”, ela pergunta. “Natureza?”, replica a tia, “Você está se comportando como uma selvagem!”. Ela explica à neófita sobrinha que na Riviera Francesa, onde os hotéis possuem água-encanada, as paisagens são tão exuberantes quanto, além de não existirem moscas e as pessoas serem civilizadas, diferentemente daqueles selvagens “nem ao menos espanhóis, mas sujos caribenhos”.

Zarah sucumbe aos encantos de Don Pedro ao vê-lo matar um touro na tourada, em cena de forte conotação sexual. Até a refinada tia cedeu a espreitar, mas adverte a sobrinha: “Ao menos, estava ultrajada”. A moça aceita o leque do caudilho e, supostamente, aquiesce à corte dele, de acordo com os costumes locais. Mas a tia diz que são disparates, tudo não passou de um mal-entendido em decorrência da ignorância da menina que não aprendeu a portar-se em atmosfera de tal maneira calorenta. “Ela não lê guias de viagens, só romances”. Perde-se sonhando com mundos ficcionais e desconhece a maneira correta de se comportar nos trópicos – a qual existe.

Assim como em *Rätsel der Urwaldhölle*, os indígenas não possuem nome próprio. Os que adquirem alguma relevância recebem dos brancos um segundo batismo: neles, como se seus corpos fossem papiro palimpsestico a aguardar tinta posposta, é inscrita uma nova identidade – uma nova cultura, referida como civilização. Don Pedro apresenta sua antiga babá à nova esposa: uma índia caraíba de nome Inokaparet; contudo, “como ninguém é capaz de pronunciar esse nome”, apelidaram-na “Rosita” – à semelhança do “Winnetou”

de Schulz-Kampfenkel: todo nativo é um palimpsesto em potencial aos olhos europeus.

Em *Verklungene Melodie* (“Melodia desvanecida”, Victor Tourjansky, 1938), o mapa da Alemanha – as suas referências geográficas – é simbolicamente inscrito sobre o território africano formando um palimpsesto que ressignifica o espaço segundo as novas referências de orientação. Na trama, um casal de alemães se encontra perdido no Saara. “É tudo igual”, diz a mulher, da mesma forma que são iguais todos os árabes e todos os negros. Para orientar-se, ela mentaliza a topografia de Berlim, que conhece de cor e salteado: a Ópera, a rua Friedrichstrasse, a praça Gendarmenmarkt. Sua imaginação sobrepõe uma topografia à outra. E ela proclama Schiller aos ventos – *Die Jungfrau von Orleans* (“A donzela de Orleans”), sobre Joana D’Arc (Fotos 88 & 89). Os alemães se distinguem pela herança cultural, que eles têm e os outros não. Os territórios além-mar são grandes espaços em branco – tabulas rasas – onde eles podem inscrever seus sistemas de valores.

No centro de *La Habanera* encontra-se uma epidemia, que somente os nórdicos se revelam aptos a erradicar. O establishment porto-riquenho nega que sequer exista uma crise epidemiológica de febre: são vilões, deixam o próprio povo a mercê da morte; mesquinhos, afirmam que os estrangeiros vêm procurar por germes e acabam arruinando a economia. A diretora do Instituto Tropical de Estocolmo se refere aos norte-americanos como relaxados no combate à doença em Porto Rico e diz que o Instituto Rockefeller desistira de a combater 8 anos atrás. O médico sueco, entretanto, não abdica do seu papel na missão civilizatória e age para salvar os porto-riquenhos dos governantes que não sabem tratar dos problemas do próprio país. No final, Don Pedro morre por negar a ajuda dos europeus: manda destruir os equipamentos deles, atitude mesquinha e irracional, e é acometido pela febre. Fiel aos seus princípios, o médico ariano tenta salvá-lo, mas descobre que os remédios foram destruídos por ordem do caudilho. Não há o que fazer: “Don Pedro cavou sua própria cova”, assevera.

E nem só de missão civilizatória vive o homem: o médico vai ao Caribe resgatar a compatriota Zarah do casamento infeliz. “Que bobo fui eu ao pensar que aqui viemos tratar da febre porto-riquenha”, declara seu ajudante brasileiro – colaborador do sueco. O chefe corrige-o: os dois vieram, sim, combater a enfermidade, mas aproveitarão para conquistar um tesouro: a mulher. Também é o caso em *Opfergang* (“O grande sacrifício”, Veit Harlan, 1944), onde o protagonista, um empresário envolvido em negócios do império, possui uma insaciável cobiça por troféus (Fotos 84, 85 & 86). Nesse quesito, ele iguala os rinocerontes de Sumatra com a sueca que ele conhece em Hamburgo: ambos são animais que ele caça para reafirmar o seu direito de exercer a sua vontade sobre os corpos deles – o corpo

representando o território. As mulheres conquistadas decoram a cama do agente imperial como as cabeças de animais mortos decoram a parede da casa dele. Manu Goswami conceitualiza a “*Englishness*” como uma forma de subjetividade fundamentada no Estado imperial, a qual consistira em uma propriedade performativa que ajudaria a “produzir Império” através da corporificação do discurso colonial, a saber, “o cultivo de tudo que é masculino e a expulsão de tudo que é afeminado, não-inglês”³¹⁰ – elogio da masculinidade (e da redução do outro ao feminino ou ao infantil) que é replicado no caso imperialista alemão. Como na cena de *Kautschuk* (Eduard von Borsody, 1938) em que um personagem diz: “Os brasileiros são muito boa gente, mas há duas coisas que não suportam: quando alguém admira suas mulheres em demasia ou quando alguém tenta penetrar nas regiões de onde extraem as suas riquezas” – terra e mulher: dois desafiantes selvagens.

Depois do casamento, a vida de Zarah são só infelicidades: Tal qual em *Rätsel der Urwaldhölle*, a dicotomia entre inferno e paraíso é usada para definir os ares e humores do ambiente tropical. “Tudo que parecia tão charmoso há dez anos tornou-se repulsivo: esse eterno verão, essa alegria estúpida que me dá nos nervos”, ela confessa. “Eu pensei que isto fosse o paraíso, mas, afinal, é o inferno”. Ela chora de solidão porque tudo lhe é estrangeiro: do marido à terra. Mas são erros passados: o médico veio salvar as futuras gerações e alerta que o menino, o filho dela, está infeliz e será arruinado pelos trópicos – a lembrar que foram conduzidas pesquisas no Espírito Santo para saber se a “raça alemã” era capaz de se adaptar ao clima tropical sem degenerar³¹¹; além da chamada *Tropenkoller* (a “loucura tropical”), doença fictícia inventada pelos alemães durante o período colonial para justificar rampantes ultravioletos, culpando o clima pernicioso e legitimando suas vontades acima da lei³¹².

No início de *Germanin*, o narrador conta-nos sobre a África: o grande continente negro, misterioso e insondável, seduz os estrangeiros, mas também guarda muitos perigos: por trás da exuberância natural, a morte se avizinha na selva: imagens mostram-nos cobras e leões; o vilão, porém, é uma pequena mosca chamada tsé-tsé, que transmite a “doença do sono”, contra a qual, diz a narração, a história colonial alemã tem batalhado para extirpar.

As danças africanas são enquadradas por um olhar voyeurístico que as retrata como rituais sexualmente catárticos, conforme observa Hake, atentando para a convergência entre erotismo e exotismo. *Germanin* concilia convenções do cinema etnográfico, conceitos

³¹⁰ Goswami 1996: 54-84

³¹¹ Dietrich 2007: 164

³¹² Stoecker 1986: 77-78

ocidentais de “primitivismo” e técnicas de montagem e filmagem que tornam a experiência de assisti-lo dinâmica para o espectador – Goebbels (que, aliás, era cunhado do realizador) considerou estranha o que chamou de uma mistura de *Kulturfilme* com drama novelesco³¹³. Edição rítmica, alteração de vários ângulos, close-ups, planos-detelhe de quadris a rebolar, cabeças a mexer, braços a subir e a descer, tambores, tochas, e especial atenção aos seios nus das mulheres. Hake conceitua como um “espetáculo do corpo negro” inserido em uma “economia libidinosa”³¹⁴. Corroborando as teses de Said sobre o Orientalismo, ela entende que a figura do negro no cinema do período opera como reflexo do alemão: a representação da África é uma forma de representar, por oposição, a Alemanha, pois todas as qualidades alemãs ficam tanto mais evidentes por contraste. No contexto das teorias raciais adotadas pelos nazistas, a bestialização imagética do corpo estrangeiro era uma forma de reiterar a superioridade biológica e cultural ariana³¹⁵ (Fotos 70-83).

Schulz-Kampfhenkel, igualmente, registra as danças nativas em sintonia com essa perspectiva de que ali reside a significação definitiva da irracionalidade das raças inferiores entregues à própria sexualidade. Todavia, por falta de estrutura ou talento, as sequências de *Rätsel der Urwaldhölle* não atingem competência semelhante. Aqui temos o cinema a se utilizar de todo o seu potencial tecnológico – ou seja, da força da montagem em oposição ao teatro – enquanto se aproxima dos códigos do “primitivismo” importadas das vanguardas europeias do início do século – duas expressões da modernidade, em suma.

A montagem lembra a de Riefenstahl sobre os congressos do NSDAP – nos ângulos da diretora, em como ela filma o indivíduo de baixo para cima, enquadrando-o no mesmo plano que o céu, o modo erótico e militar que ela organiza a comunidade de corpos reunidos em ritual rítmico. Creio que, até hoje, têm-se inserido *Rätsel der Urwaldhölle* com muita facilidade nas fileiras da propaganda nazista – porque ou em que sentido é propaganda? A trajetória (vanguardista) de Riefenstahl talvez possa fornecer uma chave.

Após a guerra, transformada em pária, Riefenstahl viaja ao Sudão, onde realiza um longo trabalho fotográfico com o povo Nuba. Susan Sontag qualificou as fotos africanas de Riefenstahl como representações de um ideal primitivista: “retrato de um povo subsistindo em pura harmonia com o seu ambiente, intocados pela ‘civilização’”³¹⁶ – e nus. Um ideal que não é alienígena à Schulz-Kampfhenkel que se antecipou, nessa busca, àquela que era

³¹³ Niven 2018: 150

³¹⁴ Hake 1998: 165-7

³¹⁵ Hake 1998: 174-5

³¹⁶ Sontag 1981: 86

a mais talentosa e mais eficiente dentre os propagandistas nazistas.

A questão da nudez é presente em todo o material de *Rätsel der Urwaldhöhle*, mas trata-se de uma nudez apenas feminina, muitos seios são expostos por toda a parte: filme, fotos, imprensa. As índias são referidas como “pequenas belezinhas” (“Kleine Schönheit”) da mata-virgem – são mesmo elogiadas, com algum grau de paternalismo. Todavia, não se vê nenhum pênis em qualquer momento do evento multimidiático de Schulz-Kampfhenkel. A nudez em *Rätsel der Urwaldhöhle* não é ortodoxamente erótica, pois está inserida em um quadro pitoresco de cobras imensas, crianças que têm de sobreviver à 12 picadas de vespas venenosas para entrar na maturidade, mulheres que já são idosas com 25 anos e mães que possuem o dever de matar crianças geradas fora do casamento – crônicas que dão a medida da superioridade civilizacional dos alemães em relação aos índios.

Sontag entende que Riefenstahl representa os Nuba como o retrato de uma comunidade heroica aguardando a extinção iminente, a imagem da beleza prestes a ser extinguida, em sintonia com os ideais nazistas de sacrifício como dever e da morte como objeto sedutor (lançar-se no “inferno verde”, por exemplo). Riefenstahl diz ter eternizado os Nuba antes que eles fossem corrompidos com roupas ou dinheiro. Sontag identifica nesse movimento alguns grandes temas da ideologia nacional-socialista: o contraste entre puros e impuros, incorruptíveis e corrompidos, lépidos e críticos, físico e mental. Para Sontag, a representação de uma comunidade como os Nuba (e, por extensão, os Aparai) se adequa ao discurso nazista na maneira com a qual ilustra e celebra um estilo de vida antagônico ao judaísmo urbano e intelectual – uma versão fascista, ela escreve, do conceito de “nobre selvagem”³¹⁷. As fotos de Riefenstahl – a ênfase em força, natureza e nudez (Fotos 50 & 51) – assemelham-se à do índio na capa da revista *Der Pimpf* (apelido dos meninos da juventude hitlerista) de dezembro de 1937, que trazia uma história de Schulz-Kampfhenkel (Foto 49).

As estéticas fascistas [...] se originam de (e justificam) uma preocupação com situações de controle, comportamento submisso, esforço extravagante e resistência à dor; elas endossam dois estados aparentemente opostos: a egomania e a servilidade. As relações de dominação e escravização assumem a forma de uma pompa característica: a massificação de grupos de pessoas; a transformação das pessoas em coisas; a multiplicação ou replicação das coisas; o agrupamento das pessoas/coisas em torno de uma figura-líder – ou de uma força – hipnótica e onipotente. A dramaturgia fascista se centra nas transações orgiásticas entre essas forças poderosas e suas marionetes, uniformemente paramentadas e expostas em números sempre

³¹⁷ Sontag 1981: 87-8

crescentes. Sua coreografia alterna entre o movimento incessante e uma postura congelada, estática e ‘viril’. A arte fascista glorifica a rendição, exalta a irracionalidade e glamouriza a morte³¹⁸.

Em *Rätsel der Urwaldhölle*, a figura-líder ao redor do qual a ação orbita é, claro, Schulz-Kampfhenkel, a personificação dessa força hipnótica e onipotente – que, a depender da perspectiva e do instante, pode representar: a ciência, a civilização ou a Alemanha (nazi). Se ele não abarca todas as características enumeradas por Sontag (e poucas obras cumprem todas), Schulz-Kampfhenkel decerto contém em si o “esforço extravagante” e a “resistência à dor”, também transfigura os índios em massa (de coisas desprovidas de individualidade), com a qual interage em “transações orgiásticas” que giram em torno do seu poder de atração e glamouriza a morte através dos riscos que assume e ostenta como insígnias de coragem.

Se analisarmos a recusa, por parte de Schulz-Kampfhenkel, da ciência em benefício do espetáculo sob o prisma das características que Sontag atribui à arte nazista, essa guinada torna-se mais esclarecedora. Ele se alinha com a arte difundida de acordo com a ideologia oficial: simples, figurativa e anti-intelectual. O evento *Rätsel der Urwaldhölle* existe em oposição à obra científica que ele chegou a se propor fazer: didático, em sintonia com uma linguagem acadêmica e, portanto, intelectual. Mas a seara de Schulz-Kampfhenkel é a dos ideais nazistas enumerados por Sontag: “o ideal da vida como arte” (a índole performática dele em personificar – ou corporificar – a raça e pôr-se a prova contra os perigos), o “culto da beleza” (a apologia à resistência física dos alemães frente às adversidades; a nudez dos índios em harmonia com a natureza), “o fetichismo da coragem” (a guerra contra o inferno verde), “a dissolução da alienação em sentimento extático de comunidade sob a paternidade dos líderes” (Schulz-Kampfhenkel exerce a sua liderança de maneira apaixonada, enérgica e firme – como as lideranças devem ser exercidas – e os indígenas são retratados sempre operando como uma massa comunitária, sem individualismos), o “repúdio do intelecto” (são obras sobre a experiência de confrontar a selva infernal, que compreendem as emoções de Schulz-Kampfhenkel em fazê-lo e que buscam transmitir esses sentimentos ao público; a ciência não é mais do que o signo do *background* civilizado do herói)³¹⁹.

Sontag interpreta a obra de Riefenstahl como uma celebração do “renascimento do corpo e da comunidade, medida pelo culto a um líder irresistível”, dando prosseguimento à tradição dos “filmes de montanha” (“Bergfilme”) – contos de “*longing for high places, of*

³¹⁸ Sontag 1981: 91

³¹⁹ Sontag 1981: 96

the challenge and ordeal of the elemental, the primitive”³²⁰. Os *Bergfilme* constituíram, de acordo com Kracauer, um gênero cinematográfico quase que exclusivamente alemão. Seu pioneiro foi Arnold Fanck – geólogo e entusiasta de alpinismo – e, atuando nesse gênero, consagraram-se celebridades Riefenstahl e Luis Trenker, que também tornar-se-á realizador e estrelará *Germanin*. Uma breve passagem por esses filmes pode ajudar a contextualizar *Rätsel der Urwaldhöhle* no *milieu* do gesto nazifascista. Kracauer observa que o interesse de Fanck residia em “montanhas de verdade” – para filmá-las e conciliar, nos filmes, planos de documentário com o drama encenado. Havia uma “idolatria dos glaciais e das rochas” – ou seja, da natureza –, onde Kracauer identificava sintomas de irracionalismo, de idealismo heroico e de certa imaturidade oriunda de um heroísmo excêntrico – todos atributos de um impulsos proto-nazistas³²¹. Sontag escreve que “o alpinismo nos filmes de Fanck era uma metáfora visualmente irresistível para aspirações ilimitadas em direção a uma meta mística, tão bela quanto aterradora, e que, mais tarde, concretizar-se-ia em adoração do Führer” – que era entusiasta do gênero. Muitas das temáticas que Sontag identifica nos Alpes desses *Bergfilme* podem ser reconhecidas na Amazônia de Schulz-Kampfhenkel: pureza, morte e saudade – uma beleza natural absoluta que faz o lugar oscilar entre o edênico e o dantesco. Tal qual as montanhas em questão, a selva representava “uma força majestosa que convida a uma afirmação definitiva e à fuga do eu para a irmandade da coragem e rumo à morte”³²².

Voltando a *Germanin*, Hake observa que os alemães não colonizam territórios no exterior devido a razões políticas ou econômicas, mas por premência de raça e natureza: a missão civilizatória, que é uma benesse por eles concedida aos africanos³²³. De acordo com *Germanin*, os africanos devem agradecer aos alemães pela intervenção no continente, por combaterem as doenças que os assolam. À semelhança de *Carl Peters* e *Ohm Krüger*, outro discurso emitido é o de que os alemães são melhores e mais honrados colonizadores do que os britânicos. A primeira parte de *Germanin* se passa em 1914: o personagem do professor diz que um tal “Ato do Congo” (não se percebe se é uma referência à Conferência de Berlim de 1884-85) proíbe que qualquer guerra europeia seja estendida para as colônias. Replicam-no: “Você não conhece os ingleses, Professor, eles não ligam para o Ato” – e são brutais, pois, ato contínuo, queimam todas as instalações alemãs abaixo. Ao contrário dos ingleses, os alemães não querem escravizar os africanos, eles os colonizam para os salvar. O soldado

³²⁰ Sontag 1981: 86

³²¹ Kracauer 2004: 11-2

³²² Sontag 1981: 76-7

³²³ Hake 1998: 166

inglês declara que seu império se construiu sobre canhões e não medicamentos – assim, o filme nos sugere que o império germânico é mais virtuoso do que o britânico, uma vez que seria construído sobre medicamentos. Quando os alemães trazem o remédio para a doença do sono, assistimos a uma sequência na qual centenas de negros surgem da savana, ao som de uma música edificante, ávidos em direção ao médico, que mantém o braço estendido no ar à semelhança da clássica saudação nazista, enquanto exclama em alto volume: “Eu os vou curar!”. Assim expôs Said: “Nem o imperialismo, nem o colonialismo é um simples ato de acumulação e aquisição. Ambos são sustentados e talvez impelidos por potentes formações ideológicas que incluem a noção de que certos territórios precisam e imploram pela dominação”³²⁴; “quase todos os projetos coloniais começam com o pressuposto do atraso e da inaptidão geral dos nativos para serem independentes, ‘iguais’, e capazes”³²⁵.

As falsificações históricas são várias: dos ataques britânicos que nunca ocorreram às incoerências na ordem cronológica dos fatos que levaram ao desenvolvimento do Bayer 205, o *Germanin*, remédio do qual o filme é uma hagiografia³²⁶. O narrador informa que se pagou o preço de muitas vidas para se criar o Bayer 205, mas que, no fim das contas, o “espírito alemão” triunfou. O remédio estava pronto para “curar a África”, porém, alerta o narrador, uma “trágica ironia” ocorreu, pois o Tratado de Versalhes, por causa da cobiça de outros impérios com pretextos hipócritas, expulsou os alemães do continente que estavam a postos para sanar. Em seguida, o discurso assume um tom pomposo: “mas é o nosso dever humanitário, não o podemos contornar, pois não desejamos carregar essa culpa, precisamos nos reerguer e cumprir essa missão histórica precisamente porque o mundo nutre um ódio psicológico pelos alemães” – isso é “humanidade”, é “idealismo”, clamam os personagens. Não obstante, *Germanin* professa ao público: “um dia, a Alemanha terá suas colônias de volta”, mas faz a ressalva de que “a nossa República de Novembro não levantará um dedo em nossa defesa”. Por sinal, no material publicitário de *Rätsel der Urwaldhölle*, afirma-se que os três expedicionários devem sua sobrevivência à Bayer.

Seminu, o corpo negro é incorporado à paisagem como uma planta ou um animal. Ao espectador, é apresentado um corpo negro muito frágil: crianças subnutridas, adultos magérrimos – torna-se visualmente inteligível que é necessário protegê-los. A semelhança entre as imagens dos negros passando fome e as imagens que conhecemos dos judeus nos

³²⁴ Said 2011: 43

³²⁵ Said 2011: 144

³²⁶ Hake 1998: 171

campos de concentração é incontornável para o espectador contemporâneo. As cenas são porventura brutais: um homem negro, preso pelo pescoço como um escravo, se debatendo em agonia, sem controle sobre os próprios movimentos. O narrador explica: “Ele age como um animal selvagem”. Os negros são retratados como medrosos, costelas aparecendo, são expostos ao ridículo de maneira caricatural: um deles, pelado, vê um tigre e se assusta, corre para uma árvore, onde se pendura no tronco, nu e com os olhos arregalados. A todo instante, vemos negros caindo das árvores como se fossem animais, o público é induzido a relacionar a linguagem corporal dos negros com a dos macacos que sobem e descem os troncos ou com a das formigas, à exemplo das sequências onde, de súbito, centenas de corpos surgem da terra sem podermos identificar de onde e pululam em suas vilas. Eles constituem um só corpo: “os africanos”, uma massa animalesca desprovida de individualidades. A mulher se encontra invariavelmente nua: um alemão pergunta a um africano se a esposa dele é boa, no que ele responde que sim, pois ela o obedece e está sempre a rir. Assim como em *Rätsel der Urwaldhöhle*, os alemães são retratados como amigos – e salvadores – dos nativos. Um dos chefes guerreiros do povo africano até confessa ter lutado pela causa alemã durante a guerra, reforçando a sintonia entre os dois grupos – um mandando e o outro obedecendo. No final de *Germanin*, o branco cumpre seu objetivo, mas o negro que o estava a ajudar é “sacrificado” no último obstáculo e morre levado pela correnteza.

Segundo Hake, o entendimento da imagem do negro variava entre dois sistemas de significação: o que a compreendia em termos de ontogênese (o negro como criança) e o que o fazia em termos de filogênese (o negro como primitivo)³²⁷ – e o mesmo é válido para a obra de Schulz-Kampfenkel. O corpo negro funcionava, primeiramente, como “marcador da diferença nas fantasias coloniais”, pois representava a corporificação de uma raça outra, o que ao público visualizar (através do contraste e do choque com o estrangeiro) oposições do gênero: natureza vs. cultura ou masculino vs. feminino. As imagens da negritude e uma iconografia do exótico/primitivo eram úteis aos nazistas, explica Hake, porque se referiam a um gênero de diferenciação há muito estabelecido no imaginário dos espectadores e que, consequentemente, facilitava a articulação de outras oposições de raça e nacionalidade: “ao prover ‘material’ a tais processos de *displacement*, o corpo nativo facilitava a confrontação com os britânicos – como a outra potência colonial – e operava como *stand-in* para os judeus”³²⁸. Os britânicos – identificados, por extensão, com os judeus – eram representados

³²⁷ Hake 1998: 176-7

³²⁸ Hake 1998: 177

como sendo uma má influência para os nativos: eles tratavam-nos com extrema violência e impunham-nos um ambiente de decadência e corrupção; logo, cabia aos alemães assumir a responsabilidade de resguardarem os melhores interesses dos africanos, que, assim como as crianças, não são capazes de cuidarem de si, protegendo-os daqueles que não são capazes de garantir a ordem da civilização – britânicos e judeus, a razão do debacle civilizacional³²⁹.

Hake entende que as narrativas alemãs de ambição colonial carecem de “autoridade narrativa” por causa da brevidade temporal do império ultramarino. São narrativas sobre o poder, embora estejam, ironicamente, alicerçadas na ausência de poder – “a glorificação do sofrimento e da perseverança e a firme crença no futuro heroico em que todas as memórias de humilhações passadas serão apagadas”³³⁰ – orbitam em torno do sentimento de injustiça (em relação ao projeto colonizador alemão) e de um ímpeto sacrificial (a atração pela morte que é constante no cinema nazi). Vale pensar, a partir do apontamento de Hake, que a “falta de especificidade” (advinda mais da vontade de exercer um poder do que propriamente da experiência em exercê-lo) das fantasias coloniais alemãs resultaria em uma liberdade, por exemplo, na escolha do cenário, pois as antigas posses coloniais não teriam um legado uma impressão tão incrustada na consciência coletiva que gerasse a necessidade de localizar a ação naquelas localidades em específico (como ocorrera com a Índia no contexto britânico). Assim, pode-se territorializar a narrativa em diversos palcos, inclusive no Brasil – e por qual razão? a resposta de Said é: simplesmente porque os europeus *podem*³³¹.

Outro filme com ambientação Amazônia – estreado 8 meses depois de *Rätsel der Urwaldhöhle* – é *Kautschuk* (“Borracha”, Eduard von Borsody, 1938). *Kautschuk* passa-se no final do século XIX, época do Brasil Imperial, quando o país concentrava as exportações mundiais de borracha (Fotos 90–101). O herói da narrativa é britânico: Henry Wickham, que deseja enganar os brasileiros e contrabandear sementes de seringueira com a finalidade de quebrar o monopólio brasileiro em benefício do seu país. Curiosamente, ele utiliza uma expedição científica como disfarce para se infiltrar e roubar as sementes – supostamente, ele iria à procura de borboletas raras. Na Amazônia, o público alemão fica sem quaisquer dúvidas de que ali residem os mais traiçoeiros perigos: centenas de jacarés, anacondas enforcando um homem, piranhas devorando carne em segundos, febres mortais, dezenas de índios atirando centenas de flechas e uma elite pós-colonial hostil a estrangeiros – lista de

³²⁹ Hake 1998: 178-9

³³⁰ Hake 1998: 168-9

³³¹ Said 2011: 123

desafios que tornam o Brasil de *Kautschuk* igual ao de Schulz-Kampfhenkel. É interessante que o protagonista seja britânico, pois é um mero detalhe a qual dos impérios ele serve, posto que todos representam uma grande Europa em oposição ao Outro tropical. Em 13/09/1939, contudo, o filme foi proibido devido à representação positiva dos ingleses. Eduard von Borsody – que serviu no Exército Austríaco na Primeira Grande Guerra antes de enveredar pelo cinema – era um especialista nesse gênero. No ano seguinte, realizaria *Kongo-Express* (“Expresso do Congo”), e seguiria no mesmo caminho no pós-guerra com obras como *Liane: Mädchen aus dem Urwald* (“Liane: menina da selva”, 1956). *Kautschuk*, assim como *Carl Peters*, foi escrito por Ernst von Salomon – destacado autor de extrema-direita e antigo membro de organizações paramilitares desse espectro ideológico.

O’Brien considera que os indígenas em *Kautschuk* se assemelham, sobretudo, aos índios escritos por Karl May. Ela vê no filme uma retórica contra a “mistura de raças” – os negros estão constantemente dançando lascivamente, procrastinando displicentemente ou se alcoolizando³³². Em síntese, os brasileiros não souberam educa-los e pô-los na labuta. A certo ponto, o alemão precisa dar um tapa na cara do negro e chama-lo de burro. Já quando o negro protege o alemão, ele exclama em português: “graças a deus, eu salvei meu patrão”. No final, assim como em *Germanin*, o negro morre a proteger o herói branco, sacrificado para que os objetivos europeus pudessem ser cumpridos. As imagens da selva foram feitas pelos irmãos Franz e Edgar Eichhorn entre 1936 e 1937, no mesmo período em que Schulz-Kampfhenkel também se encontrava no Brasil – mais do que uma coincidência, um padrão: os Eichhorn igualmente publicaram um livro sobre sua experiência na Amazônia, sinal de que havia público para reportagens do gênero no Terceiro Reich.

Em 24 de abril de 1945, o Exército Vermelho ocupou os estúdios de Neubabelsberg. No 2 de maio, os tanques soviéticos dominaram Dönhoffplatz, onde ficavam os escritórios da Ufa³³³, e o mesmo local em que, sete anos antes, realizou-se a exposição de *Rätsel der Urwaldhölle*.

³³² O’Brien 2004: 68-72

³³³ Kreimeier 1999: 362-3

3. O “bom nome do Brasil”: a nação e os indígenas entre representações locais e estrangeiras

Em 24 de maio de 1938, Raul Vacchias – o cônsul brasileiro em Danzig – escreveu à Osvaldo Aranha – Ministro das Relações Exteriores – informando-lhe acerca da exibição de *Rätsel der Urwaldhölle* naquela “Cidade Livre”.

Aquelles exploradores manifestaram publicamente a admiração que sentem pelo nosso país e o reconhecimento aos caboclos que bondosa e desinteressadamente lhes prestaram relevantes serviços naquellas regiões agrestes, sem o que, apesar dos sacrifícios e da morte de um dos companheiros victima das febres, não poderiam levar a cabo a empreza, que trouxe material considerável para a zoologia e a botânica.

Não obstante os benefícios que essas expedições aportam à história natural, tenho a impressão que as suas exhibições são prejudiciais ao bom nome do Brasil. Na maioria dos países da Europa há um conhecimento muito rudimentar da nossa geografia e a classe média e operária que não tem nenhum noção e que é o grande público frequentador dos cinemas, ficam depois dessas representações convencidas, mas é uma ilusão, de conhecerem as coisas, a terra e os habitantes do Brasil³³⁴.

Essa é a única reação conhecida de uma autoridade brasileira ao trabalho finalizado de Schulz-Kampfhenkel. O Embaixador Moniz do Aragão, como visto no capítulo anterior, apresentou sessões do filme em Berlim, mas as palavras que dedicou nessas ocasiões não sobreviveram até os dias de hoje. Quanto à reação do cônsul Vacchias, a pergunta que cabe é: tais exhibições eram mesmo prejudiciais ao bom nome do Brasil? E mais especificamente: prejudiciais ao bom nome do Brasil no entendimento que o regime do Estado Novo tinha do que seria um bom nome para o país?

3.1 Karl May & Monteiro Lobato: hábitos de consumo literário comuns às juventudes alemã e brasileira

Karl May (1842 - 1912) é um dos mais lidos autores alemães de sempre, com tramas de aventura ambientadas no “Oriente” ou no “Velho Oeste” norte-americano, os quais May

³³⁴ AHI, Consulado dos Estados Unidos do Brasil em Danzig (Ofícios/Julho 1937 à Agosto 1940), 59/2/12, Carta de 24/05/1938

descrevia sem os ter visitado. O seu personagem mais famoso é Winnetou, o chefe Apache belo, guerreiro e inteligente, que firma uma parceria com alemão Old Shatterhand. Como visto, “Winnetou” é o nome que Schulz-Kampfhennel dá ao Aparai que se tornar o principal guia dos alemães na aventura amazônica. Assim, na própria relação pessoal se impõe uma perspectiva europeia que o permite “descrever, categorizar, definir e delimitar o Outro nos seus termos [europeus]”³³⁵.

Lisa Barthel-Winkler – escritora e estudiosa da obra de May – declarou que “em *Winnetou*, Karl May delineia o drama indígena, que também é o drama alemão... Quem compreender o drama indígena, também compreenderá o drama alemão”³³⁶ – o que muitos entendem como sendo o drama do *Lebensraum*. Feest conta uma anedota sobre um amigo do autor que, durante a Segunda Guerra, ainda na infância, visitou o Karl-May-Museum em Radebeul e lá perguntou ao pai se os índios eram aliados dos alemães, posto que ambos estavam em guerra com os Estados Unidos³³⁷. Os apaches nos livros de May eram amigos de Old Shatterhand – alter-ego do autor e inspiração confessa de Schulz-Kampfhennel. Nas palavras de Lutz, Old Shatterhand é “a inocente encarnação burguesa do ideal colonizador alemão, ao mesmo tempo piedoso e desprovido de culpas”³³⁸.

Para Hartmut Lutz, o *Deutsche Indianertümelei* (“entusiasmo indianista alemão”) é uma flagrante contradição em uma nação impregnada de racismo, que é capaz de operar o Holocausto enquanto cultivava uma romântica fascinação pelos indígenas americanos. Lutz entende que a distância física dos índios facilitava a romantização deles, ao contrário dos judeus, com quem a convivência era cotidiana, tornando-os convenientes bodes expiatórios culpáveis por eventuais distúrbios nesse mesmo cotidiano. Já os índios eram enquadrados de acordo com uma visão romântica de povos primitivos, intocados, virgens, incorruptos – vivendo uma vida em oposição à dura sociedade imposta pela industrialização. Assim, Lutz defende que a fascinação alemã pelos povos indígenas se limitava a compartimentalizá-los no passado romântico onde estariam presos, sem concebê-los como indivíduos que viviam no tempo presente, quanto mais no mesmo estágio de civilização³³⁹.

Segundo Lutz, a obra de May atua como suporte ideológico do imperialismo alemão e da auto-representação dos alemães como os melhores colonizadores – também por serem

³³⁵ Zantop 2002: 13

³³⁶ apud Feest 2002: 25

³³⁷ Feest 2002: 25

³³⁸ Lutz 2002: 176

³³⁹ Lutz 2002: 167-8

uma “raça” superior. Os romances de May davam aos leitores “um herói, Old Shatterhand (na América) ou Kara Ben Nemsí (no Oriente), que era mais corajoso, firme, forte, justo, benevolente e estudado do que os competidores. Um Siegfried moderno que percorria as fronteiras do mundo dito civilizado junto a um ajudante indígena chamado Winnetou”. Eles ensinavam ao público que até os aspirantes à aventureiros, oriundos da classe média baixa e educados através de livros, podiam “se tornar poderosos colonizadores”. Tratar-se-iam de uma “nova tradição” de “fantasias coloniais”, ambientadas em uma “fronteira imaginada, produzidas pela “imaginação imperialista alemã”³⁴⁰. May assemelha-se à estética fascista de Riefenstahl e Schulz-Kampfhenkel, abordadas no capítulo anterior, pois ele igualmente mobiliza selvagens nobres, bélicos e livres; o que se sintonizava com a já referida atração nazista pela natureza, à exemplo dos filmes de montanha e da obra de Schulz-Kampfhenkel.

Até os anos 1960, o Departamento de Estado dos Estados Unidos recomendava a leitura de May para um melhor entendimento da psique germânica. Segundo Feest, a razão seria a admiração de Hitler pelo autor. O Führer apontara Winnetou como um comandante modelar e o Alto Comando da Wehrmacht chegou a encomendar três mil cópias dos livros de May para leitura no front³⁴¹. Albert Speer recordou em suas memórias:

Karl May was proof that it is not necessary to travel in order to get to know the world. The character of Winnetou, for example, as created by Karl May, had always impressed him [Hitler] deeply as a tactician by his flexibility and foresight. In Winnetou he saw embodied the ideal qualities of a *Kompanieführer* [company commander]. When faced with seemingly hopeless situations, in his nightly reading hours he would turn to these narratives; he would be mentally uplifted by them, as other people might be uplifted by philosophical texts or older people by the Bible; besides, Winnetou had always incorporated the ideal of a truly noble person. It would be necessary, of course, through a heroic figure, to teach youth the proper ideas about nobility; young people needed heroes like daily bread. In this lay the great importance of Karl May. But instead, those idiots of teachers were hammering the works of Goethe or Schiller into the heads of their pitiable pupils!³⁴²

Com o intuito de ensinar teorias raciais, o culto ao líder (ao Führer, por suposto) e condicionamento físico com fins militares, os livros de May foram empregados pela NS-Schriftstellerverband (associação de escritores), pela NS-Lehrerverband (de professores), e pela NS-Jugendschriftenwarte (que supervisionava livros para jovens). O índio se tornou

³⁴⁰ Lutz 2002: 175

³⁴¹ Feest 2002: 25-6

³⁴² apud Lutz 2002: 178

um tema na literatura infanto-juvenil do período nazista. Barbara Haible esclarece que se tratavam de histórias sobre *Blut und Boden* – ou seja, sangue e solo, mas as batalhas também eram sobre linguagem, cultura e independência –, nas quais os índios eram *sidekicks* de um compreensivo e honrado pioneiro alemão³⁴³; em termos bastante similares à aventura de Schulz-Kampfenkel. A revista *Der Pimpf* (o nome é uma referência ao epíteto dado aos membros da Juventude Hitlerista) – o público alvo eram jovens meninos, e ela funcionava como um veículo de propaganda – editou, na edição de dezembro de 1937, uma história de Schulz-Kampfenkel intitulada *Robinson im Amazonas* (“Robinson na Amazônia”)³⁴⁴.

Os heróis da infância de Schulz-Kampfenkel eram Karl May e Old Shatterhand – heróis que não seriam estranhos às crianças leitoras brasileiras dos anos 1930, como será visto em seguida. Através de May, o jovem Schulz-Kampfenkel sonhava, na casa dos pais em Eberswalde, com as florestas do Congo, caravanas no Saara, e índios americanos³⁴⁵.

Entre os garotos alemães, escreve Klaus Mann, surgiu uma fascinação por lugares longínquos que lhes impingiam um feitiço mágico e os punha a idealizar uma vida idílica e marcial, um jogo perpétuo de aventura e luta, de diversão e sangue, uma “Karl May-mania” que empolgava meninos por toda a Alemanha, dentre os quais o jovem Hitler. Klaus Mann assim descreveu o “mentor cowboy do Führer”:

What the unsuccessful Austrian painter and potential dictator chiefly admired in Old Shatterhand, was his mixture of brutality and hypocrisy: he could quote the Bible with the greatest ease while toying with murder; he carried out the worst atrocities with a clear conscience; for he took it for granted that his enemies were of an “inferior race” and hardly human – whereas he, Old Shatterhand, was a superman, called by God to destroy evil and promote the good. Being the militant incarnation of all good and noble principles, anything he did was necessarily good and noble: his cruelty was praised as heroism, his able ingenuity. The depraved, ambitious youth from Brunau was convinced that that was the way to be. He could see no reason why Old Shatterhand’s convictions and tactics should not work if applied to national and international politics. One might conquer civilization by going back to the principles of the jungle.... It hardly is an exaggeration to say that Karl May’s childish and criminal fantasia has actually – though obliquely – influenced the history of the world³⁴⁶.

Quanto ao ato de batizar o Aparai de Winnetou, Davis considera-o uma maneira de

³⁴³ apud Lutz 2002: 178

³⁴⁴ IAI/N-0174

³⁴⁵ Schulz-Kampfenkel 1933: 11-12

³⁴⁶ Mann 1940: 218

retirar-lhe a individualidade e reduzir-lhe a existência ao universo do autor alemão. Schulz-Kampfhenkel, assim como May, manifestaria uma identidade de fabulador: ele não precisa da realidade, pois pode criá-la por iniciativa própria, extrair de si uma fantasia, transformar a realidade ao bel prazer. Ao receber o nome “Winnetou”, o índio passa a ser identificado por um simbolismo oriundo da cultura alemã, torna-se um tropo familiar. Davis nota que os índios não têm direito à fala em *Rätsel der Urwaldhöhle*; Schulz-Kampfhenkel retira-lhes a agência e fala por eles³⁴⁷.

A popularidade de Karl May se estendia ao Brasil. Ele era um dos autores mais lidos entre os jovens. O jornal *A Voz da Infância* – produzido pela Biblioteca Infantil Municipal de São Paulo, com a colaboração infantil nos textos e na produção, e publicado entre 1936 e 1948, e depois entre 1952 e 1956 – realizava pesquisas entre os jovens para medir a popularidade dos autores junto ao público infantil. Raffaini afirma que só um autor era páreo para o brasileiro Monteiro Lobato: Karl May, que, em alguns meses, até desbancava Lobato da liderança³⁴⁸. Em fevereiro de 1938 – no mês anterior à estreia alemã de *Rätsel der Urwaldhöhle* –, as crianças que liam e produziam o periódico infantil elegeram May como o segundo autor mais popular, e *Winnetou* era o segundo livro mais movimentado na Biblioteca Infantil Municipal de São Paulo³⁴⁹.

De acordo com o Censo Demográfico de 1940, só 42% dos brasileiros com idade entre 10 e 19 anos sabiam ler e escrever. A leitura, portanto, era uma atividade elitizada. Os leitores infantis realizavam leituras, como no caso de May, que, nos dois lados do Atlântico, iam moldando uma imagem do índio baseada nos mesmos referenciais, os quais circulavam transnacionalmente. Raffaini estima em 45 o número de romances de May publicados pela Editora Globo no país durante as décadas de 1930 e 1940³⁵⁰.

Em carta ao *A Voz da Infância*, Monteiro Lobato reconheceu: “fico triste quando o Karl May me derrota”³⁵¹. Em 1927, Lobato publicara *Aventuras de Hans Staden*, uma adaptação infantil das memórias de Hans Staden (Foto 66) – mercenário alemão do século XVI, feito prisioneiro pelos índios tupinambás, resgatado por corsários franceses antes da morte, e autor, após retornar à Europa, de um célebre relato sobre os cerca de 9 meses que passou entre os “selvagens, nus e cruéis comedores de seres humanos”, parte do subtítulo

³⁴⁷ Davis 2011: 202-3

³⁴⁸ Raffaini 2008: 136

³⁴⁹ apud Merhej 2017: 99

³⁵⁰ Raffaini 2008: 160

³⁵¹ Raffaini 2008: 161

da obra que permite perceber o tom da mesma. O livro de Lobato seria republicado com frequência ao longo dos 15 primeiros anos de Vargas na Presidência (1930-45).

Segundo Lobato, “Staden tinha o temperamento aventureiro; não se contentava com o sossego da cidade natal. Queria ver o mundo, viajar, cortar os mares”. O ponto de vista do livro é essencialmente branco: “Terra naquele tempo era de quem primeiro a pegava”. Lobato critica os modos da colonização; escreve que “raça vermelha” jamais “suportou a escravidão” e que a “ganância dos brancos” provocou horrores nas Américas, mas seu livro apresenta uma subjetividade narrativa que emana sempre do branco – o índio, bom ou mau, é o outro, e o branco, bom ou mau, pertence ao grupo que Lobato crê ser compartilhado por leitor e narrador, tanto que Staden é referido como “nosso”. Embora sejam feitas críticas morais à ganância (“A história da humanidade é uma pirataria sem fim”) e à governação portuguesa (“Quando os portugueses abriram os olhos, era tarde – o ouro do Brasil estava todo em mãos de gente mais esperta”), o livro reproduz uma visão que entende os costumes indígenas como inequivocamente alienígenas. A narradora de “Aventuras de Hans Staden” é uma avó (brasileira) que conta a história do alemão aos netos. Ela se refere aos índios como “selvagens” e as crianças manifestam “ar de nojo” diante de hábitos que eles julgam como “porcaria”, no que a avó explica que se trata de “outra cultura”. Assim como Schulz-Kampfhfenkel, Lobato não dá o privilégio da fala aos índios – os brancos se expressam em nome deles.

— Por que não falamos nós no Brasil a língua dos índios, em vez da portuguesa? Não era a língua natural da terra?

— Quando numa região se chocam dois povos, como aqui, vence a língua do mais forte. Os portugueses suplantaram os índios; era natural que predominasse a língua portuguesa sobre a tupi. Mas a nossa língua brasileira, a que familiarmente falamos e serve sobretudo às populações no interior do Brasil, é uma verdadeira mistura de português e tupi, três quartos de português para um de tupi [...]

— Mas os portugueses tinham direito a isto aqui ou não? O Brasil não pertencia aos índios?

— O direito dos portugueses era o direito do mais forte. Os índios deixaram-se vencer e desse modo perderam a terra que até então haviam possuído³⁵².

É com Hans, prestes a ser comido, que a neta se compadece, e manifesta o seu horror quanto aos hábitos indígenas, ao passo que o irmão dela defende o direito de comer quem

³⁵² Lobato 2001: 22; 26-7

invadissem a terra deles – uma simpatia bélica. Lobato critica a administração europeia, para não que não restem dúvidas de que o Brasil está melhor independente: “Os conquistadores do Novo Mundo, tanto portugueses como espanhóis, eram mais ferozes que os próprios selvagens. Um sentimento só os guiava: a cobiça, a ganância, a sede de enriquecer, e para o conseguirem não vacilaram em destruir nações inteiras”. O autor aponta a hipocrisia da “civilização”, atribuindo-a o uso de torturas (dentro da própria Europa) muito mais cruéis que qualquer prática indígena. Porém, o índio jamais deixa de ser o outro, a quem resta o “prêmio de consolação” de colaborar com um quarto do vernáculo utilizado no interior do país, como se fossem sócios minoritários no projeto nacional comandado pelos herdeiros dos colonizadores. O neto faz uma piada com o peso de um português “devorado” pelos índios, mas a avó o lembra que esses portugueses “comidos” eram dele também “avós”, ou seja, era do branco que o menino herdava a “raça”.

— Os selvagens, afinal de contas, não passavam de uns coitados, disse Narizinho. Hans embaçou-os de uma vez.

— É que possuíam um grau de inteligência muito inferior ao dos brancos. Daí a facilidade com que os peros e os espanhóis, em muito menor número, conseguiram dominá-los. Neste caso de Hans, por exemplo, assistimos à luta da inteligência contra a bruteza. A inteligência, com suas manhas e artimanhas, acabou a força bronca do número³⁵³.

Monteiro Lobato (1882-1948) era um ávido nacionalista, além de admirador da Ku Klux Klan e membro da Sociedade Eugênica de São Paulo. Seu único romance para adultos, *O Presidente Negro*, é um conto cautelar sobre os riscos de se eleger um presidente negro e que termina defendendo a segregação em uma cena de esterilização dos afro-brasileiros.

3.2 As intercessões entre a obra de Schulz-Kampfenkel e *O Descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro, 1937)

O Descobrimento do Brasil, de Humberto Mauro, estreou nos cinemas brasileiros em 06/12/1937, quando o Golpe do Estado Novo ainda não havia completado um mês – o Presidente Vargas fechara o Congresso Nacional e proclamara uma nova Constituição no dia 10 do mês anterior. O filme é uma dramatização do chamado “descobrimento do Brasil” por Pedro Álvares Cabral em 1500 e contou com o apoio oficial do governo e de intelectuais

³⁵³ Lobato 2001: 37

e artistas ligados ao regime, tornando-se uma das obras mais representativas e prestigiosas do período. Desse modo, creio que analisá-lo em comparação a *Rätsel der Urwaldhöhle* nos permite compreender quais as semelhanças e as diferenças de abordagem entre Schulz-Kampfhenkel e o discurso oficial brasileiro no tocante à encenação da questão indígena.

À época, Humberto Mauro era o mais bem-sucedido cineasta brasileiro a nível de crítica. *O Descobrimento do Brasil* foi idealizado como peça de propaganda do Instituto de Cacau da Bahia, e contou com a colaboração de Edgar Roquette-Pinto (presidente do Instituto Nacional de Cinema Educativo, o INCE), Affonso de Taunay (diretor do Museu Paulista), Bernardino José de Souza (geógrafo e Ministro do Tribunal de Contas Federal) e Heitor Villa-Lobos (o célebre maestro que compôs quatro suítes para a obra). O apogeu da produção coincidia com a inauguração de um grandioso armazém-sede para o Instituto de Cacau da Bahia na presença de Vargas. A vontade institucional era a conciliar passado e presente e manipular o cinema como veículo (de propaganda e de educação) com o intuito de difundir os símbolos da nacionalidade, atrelados ao instante idealizado de sua fundação, na forma em que ela é reconhecida pelo Estado³⁵⁴. Vargas chamou o cinema de “livro de imagens luminosas”, conferindo-lhe, na opinião de Morettin, um “estatuto similar ao de outros suportes, como as artes plásticas e os livros didáticos”³⁵⁵. Em 1934, Vargas declarou:

A técnica do cinema corresponde aos imperativos da vida contemporânea. Ao revez das gerações de ontem, obrigadas a consumir largo tempo no exame demorado e minucioso dos textos, as de hoje e, principalmente, as de amanhã entrarão em contato com os acontecimentos da história e acompanharão o resultado das pesquisas através das representações da tela sonora³⁵⁶.

O Descobrimento do Brasil encaixa-se perfeitamente no conceito de “formação de um corpo coeso moldado em torno de objetivos comuns e comandado por um líder que se punha acima das possíveis divergências sociais”, como define Morettin. Suas imagens “edificam uma leitura harmônica de nosso passado afinada com as representações feitas no período sobre a ação pacificadora do governo Vargas com relação à luta de classes”³⁵⁷ – a origem da nação fundada na assimilação do outro. Morettin escreve que “a experiência do encontro entre culturas, potencialmente instável devido aos interesses em jogo e às

³⁵⁴ Schvarzman 2004

³⁵⁵ Morettin 2013: 150-1

³⁵⁶ apud Morettin 2013: 153

³⁵⁷ Morettin 2013

diferenças existentes, é vista sob o viés de harmonia”³⁵⁸.

Segundo a ideologia do Estado Novo, “o povo era considerado potencialmente bom, mas precisava das instâncias intermediárias – os intelectuais – para tornar-se autônomo”³⁵⁹. Por exemplo, na representação das danças indígenas em *O Descobrimento do Brasil*: ao contrário de *Germanin* e *Rätsel der Urwaldhölle*, duas obras que retratam a dança dos “nativos” (índios ou africanos) ao som da música dos mesmos, no filme de Mauro, os índios dançam sob a música de Villa-Lobos, ou seja, só nos é permitido assistir a dança mediada pelo homem branco.

Em *O Descobrimento do Brasil* e *Rätsel der Urwaldhölle*, somos guiados por uma visão que concebe ciência e educação como ferramentas para resgatar os incultos da civilização – os indígenas –, que se encontram em um estágio primitivo, atrasado na escala evolutiva. O encontro seria harmonioso e mutualmente benéfico para ambas as partes. Os índios são recebidos por Cabral como “hóspedes de honra” em sua nau. Tal qual no filme de Schulz-Kampfhenkel, o tom da relação entre as culturas é de confiança e amabilidade. Em consonância com o padrão do discurso colonial, o aspecto econômico da colonização era secundário frente à ordem moral de integrar o índio no sistema de valores civilizacional – que é mais católico em Mauro do que em Schulz-Kampfhenkel, tanto que a apoteose do contato harmonioso se dá na sequência que reconstitui o mito da primeira missa celebrada em solo brasileiro. “O índio é visto como objeto de trabalho, informação e correção”³⁶⁰ – suas existências são encaradas como tabulas rasas prontas para receber novos valores. Entre a segunda metade dos anos 1930 e a primeira dos 1940, brasileiros e alemães apresentavam, nos respectivos cinemas, a colonização como um empreendimento de ordem moral, cujo objetivo não era o lucro, mas o progresso das populações nativas.

Em ambos os filmes existem planos com um movimento similar: índios e brancos, juntos, a erguer uma cruz de madeira na paisagem virgem do Brasil. No caso de Mauro, é uma reencenação mitológica da primeira missa no Brasil. No de Schulz-Kampfhenkel, a cruz marca a sepultura de Joseph Greiner, o contramestre alemão contratado no Brasil e que padeceu de doença contraída na Amazônia (Foto 27). A cruz do filme brasileiro é maior e mais pesada, enquanto a do filme alemão está marcada por suásticas pintadas na madeira (Fotos 28 & 29). Além do mais, em *O Descobrimento do Brasil*, os índios são interpretados

³⁵⁸ Morettin 2013: 287

³⁵⁹ apud Morettin 2013: 261

³⁶⁰ Morettin 2013: 232

por atores brancos ou mulatos maquiados, como era o usual em Hollywood.

Em *O Descobrimento do Brasil*, os índios possuem uma ingenuidade infantil. São crianças puras, que aderem voluntariamente à conversão cristã; assim como, supostamente, aderem por vontade própria às missões que Schulz-Kampfhennel os designa. Schvarzman escreve que “na década de 30 os índios e os seus protetores estão bastante marginalizados, entregues a uma política pautada pelo cotidiano das tensas questões de terra incrementadas pela Marcha do Oeste”³⁶¹. O escritor Graciliano Ramos criticou *O Descobrimento do Brasil* por dar “ao público retratos desfigurados dos exploradores que aqui vieram escravizar e assassinar o indígena”³⁶².

O crítico de cinema Inácio Araújo entende o discurso de *O Descobrimento do Brasil* como a encenação do casamento e da cópula do branco com o índio na conquista lusitana:

A ênfase de Mauro tende à composição de tipos essencialmente masculinos. Existe neles não apenas uma aspereza de gestos, como um afã transformador. Trata-se de um grupo ativo, que vem instaurar a civilização, doá-la ao novo mundo. Os índios, ao contrário, são feminilizados por Mauro: sua característica principal é uma certa fragilidade de modos, uma receptividade que os torna o verdadeiro objeto de conquista (e não a terra recém-descoberta), além de receptáculos de cultura. Todo o filme gira em torno dessa passagem: do contato à conquista, da abordagem à Primeira Missa, que na verdade não passa de metáfora do casamento entre o branco e o índio, civilização e natureza, masculino e feminino. Assim, a fidalguia dos portugueses do Descobrimento é a de um noivo às vésperas do casamento. Não será demais observar como Mauro concilia as notações de caráter sexual e religioso, fazendo da subida da cruz, clímax do filme, uma sequência de rara ambiguidade³⁶³.

Na obra de May, Nina Berman identifica uma estratégia típica do discurso colonial: a feminização de outras culturas; atribuindo ao “outro” características convencionalmente ligadas à mulher – passividade, fraqueza, ignorância³⁶⁴. O homem ocidental é representado como uma força máscula, a quem seria natural se impor sobre o interlocutor afeminado, cujo lugar seria o da submissão à vontade do homem mais apto a liderar. A feminização se refletiria no plano físico – Schulz-Kampfhennel descreve os cabelos de Winnetou “longos como o de uma mulher”; May usa artifícios semelhantes — e sexual – Schulz-Kampfhennel relata um flerte no voo entre Belém e o Rio de Janeiro: “Por que diabos alguém não deveria

³⁶¹ Schvarzman 2004

³⁶² apud Schvarzman 2004

³⁶³ <http://aplauso.imprensaoficial.com.br/livro-interna.php?iEdicaoID=296>

³⁶⁴ Berman 2001: 58-9

flertar entre a terra e o céu do Brasil?”, ele se pergunta³⁶⁵ (impor-se sexualmente sobre os corpos e sobre o território, à exemplo da tese de Araújo acima).

Como visto no capítulo anterior, a nudez era presente em *Rätsel der Urwaldhölle*. Na publicidade de *O Descobrimento do Brasil*, Morettin identifica uma índia com torso nu; uma maneira de apelar ao público via sex appeal – um filme anterior havia sido acusado de “ganhar dinheiro procurando atrair o público com a nudez dos nossos silvícolas”. Porém, a nudez no filme se limita ao material de divulgação, o que Morettin atribui ao receio dos produtores diante de plateias conservadoras, embora ele creia que tais sequencias tenham sido filmados e só posteriormente descartadas³⁶⁶.

Na música de Villa-Lobos – que incorporou elementos de música indígena na trilha sonora –, é possível encontrar outros pontos de semelhança com o cinema nazi de temática colonial, tal qual analisado no capítulo anterior. Arnaldo Contier explica:

O indivíduo se confundia com o coletivo, ouvindo, em silêncio, os discursos proferidos pelo chefe (Getúlio Vargas), ou as músicas em louvor à Pátria. Ressaltava-se o aspecto tribal ou das sociedades primitivas. Por esse motivo, nessas ocasiões, Villa-Lobos (...) [recriou], no palco, os sons das matas ou das músicas primitivas, através dos atabaques. Nesse clima *sui-generis* a multidão silenciosa deveria demonstrar o seu profundo respeito ao Chefe ou Caudilho, símbolo e representante máximo desse Brasil Novo. Nesse caso, a música indígena era mais adequada para expressar o espírito de comunhão coletiva³⁶⁷.

Segundo Souza Lima, a partir de 1936, o Serviço de Proteção ao Índio passou a se organizar em torno da “nacionalização dos selvícolas, com o fito de incorporá-los à Nação como guarda de fronteiras”³⁶⁸. Usar os índios como guardas das fronteiras seria uma forma de, nas palavras do Marechal Rondon, aproveitar “os dotes naturais da raça no que diz respeito às suas qualidades primordiais de caráter. Em consequência, melhores elementos para bem servir à Pátria no que ela mais precisa: guarda de suas fronteiras e respectiva defesa”³⁶⁹. Souza Lima nota que “a ênfase da ação protecionista a ser implementada pelo SPI residia na educação enquanto via de acesso à incorporação, isto abrangendo tanto atividades físicas quanto ensino agrícola e moral e cívica”³⁷⁰. Dever-se-ia empreender uma “pedagogia da nacionalidade e do civismo”. Segundo legislação, “para que se desenvolvam

³⁶⁵ Schulz-Kampfhenkel 1938: 24

³⁶⁶ Morettin 2013: 176-7

³⁶⁷ apud Morettin 173: 244-5

³⁶⁸ Souza Lima 1998: 165

³⁶⁹ apud Souza Lima 1998: 165

³⁷⁰ Souza Lima 1998: 165

neles, vivamente, os sentimentos da nacionalidade brasileira”³⁷¹. Dentre as lições a serem ministradas, noções de História do Brasil e o culto à bandeira³⁷².

Souza Lima observa que o discurso protecionista reconhecia no índio a origem da nacionalidade brasileira porque a defesa do direito indígena à terra tornava-se uma defesa da soberania brasileira sobre aquelas áreas – e as últimas disputas fronteiriças datavam de somente vinte anos antes. O autor escreve que “nacionalizar os índios é assegurar o controle sobre os rincões mais isolados desse mesmo território, esta explicação se aplicando à ideia de um espaço geográfico anterior à ocupação presente”³⁷³. Em novembro de 1939, Vargas subordina o SPI ao Ministério da Agricultura, com o propósito de ligar o índio ao trabalho rural e de promover uma ocupação do território que seguisse os termos estatais.

Na altura, o índio era categorizado em um estágio evolutivo diferente e, por suposto, inferior. Eles seriam povos “na infância social” e falava-se em “despertar-lhes o desejo de compartilhar conosco do progresso a que atingimos”³⁷⁴. Ademais, era a época de Gilberto Freyre, que publicara *Casa-Grande & Senzala* em 1933, seu elogio à miscigenação que, gradualmente, ia se alçando e sendo alçado à posição de discurso oficial. Roquette-Pinto – presidente do INCE e um dos responsáveis por *O Descobrimento do Brasil* – afirmara que “índio é índio; brasileiro é brasileiro. A nação deve ampará-los, e mesmo sustentá-los, assim como aceita, sem relutância, o ônus da manutenção dos menores abandonados ou indigentes e dos enfermos”³⁷⁵.

Segundo Schulz-Kampfhenkel, eram rudimentares as noções dos índios sobre o que se passava no “mundo dos brancos” – o que o ajuda a transmitir a percepção de ineficiência do governo brasileiro, a ideia de que o Brasil não governava a Amazônia de facto. O alemão escreve que os índios mencionavam um “Papae Grande” – um grande chefe, grande pai, o Presidente do Brasil. Schulz-Kampfhenkel explica a eles que existe outro “Papae Grande”, ainda mais sábio e poderoso. Ele revela a superioridade alemã em relação aos brasileiros, pois o “Papae Grande” de Schulz-Kampfhenkel não é Hitler, não é só mais um presidente, mas algo muito maior: o “Papae Grande Sciencia”. Ele e Kahle seriam seus filhos, e Krause e Greiner seus sobrinhos – pois nem todos são filhos da ciência, exigências necessitam ser cumpridas. A questão não chega nem a ser que os alemães são melhor governados do que

³⁷¹ apud Souza Lima 1998: 165-6

³⁷² Souza Lima 1998: 167

³⁷³ Souza Lima 1998: 167

³⁷⁴ apud Souza Lima 1998: 166

³⁷⁵ apud Schvarzman 2004: 166

os brasileiros, mas que eles estão em outro patamar, a serviço de algo maior e mais nobre do que a mera política dos homens: a ciência, a civilização³⁷⁶.

3.3 Aspectos do trato de Schulz-Kampfhenkel com os indígenas

Schulz-Kampfhenkel reconhece que o sucesso da expedição dependia diretamente de um bom relacionamento com os indígenas. A expertise deles era imprescindível em um território desconhecido, especialmente no tocante à alimentação. Sem a ajuda indígena, os alemães podiam morrer de fome. Posto que os indígenas eram obviamente mais capazes de sobreviverem na floresta, os alemães buscavam estratégias para se porem em igualdade de forças. Os alemães procuraram impressionar os índios com a tecnologia ocidental, julgando que assim seriam mais respeitados. A metodologia consistia em truques ilusionistas: soltar chamas coloridas na escuridão da noite para, subsequentemente, apresentarem-se como um alguém mágico e poderoso; artimanha que consideravam efetiva, pois, na manhã seguinte, diziam que os índios costumavam ceder aos planos da expedição.

O escambo também era considerado um método promissor para solidificar laços, através de trocas que os índios considerassem vantajosas, embora Schulz-Kampfhenkel, em nenhum momento, cogitasse sair em desvantagem, pois nada oferecia que julgasse ter valor, distinção que, em todo caso, os primitivos não estariam aptos a realizar, uma vez que sequer possuiriam o conceito de dinheiro. Assim, teriam conquistado a “confiança incondicional” dos “puros homens da natureza”, com quem construíram uma “verdadeira amizade”³⁷⁷.

Caycedo et al classificam a atitude de Schulz-Kampfhenkel e seus companheiros de *Herrenmenschenattitüde*³⁷⁸ (uma soberba senhorial, paternalista e influenciada por ideias racistas e evolucionistas). Aos olhos dos alemães, nada mais natural do que eles pudessem e devessem mandar nos indígenas. Logo que se assentaram na vizinhança do aldeamento Aparai, a sobranceira colonial toma conta e os expedicionários buscaram assumir as rédeas da aldeia, mobilizando-a de acordo com os seus objetivos: os homens deveriam caçar para além do que estavam acostumados, afim de alimentar a expedição, e as mulheres ficavam encarregadas de preparar os alimentos e as provisões para as missões dos estrangeiros³⁷⁹.

³⁷⁶ Schulz-Kampfhenkel 1938: 87

³⁷⁷ BAB, R/4901/2541, Folhas 97-115

³⁷⁸ Caycedo et al 2011: 115-7

³⁷⁹ Schulz-Kampfhenkel 1938

Em uma foto, um grupo de índios se reúne ao redor de Krause e seu equipamento de gravação sonora – ao contrário dos portáteis atuais, um imenso apetrecho tecnológico. Em suas faces, pode-se ver estranheza, espanto, fascínio, incompreensão, arrebatamento. A superioridade europeia é transmitida por via de imagens assim, que retratam os “primitivos” como que paralisados diante da modernidade e do patente brilhantismo da ciência alemã, o qual mostra-se materializado nos seus utensílios tecnológicos, que os índios não são sequer capazes de compreender o funcionamento, visto que possuem um entendimento demasiado rudimentar da existência, tanto que, sublinham os alemães, consideravam que a tecnologia que os permitia ouvir a própria voz era simplesmente mágica (Fotos 52 & 53).

Em “*Rätsel der Urwaldhölle*” há um paralelo pictórico quase inevitável com outra obra alemã: *Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1982) – épico sobre Brian Sweeney Fitzgerald, um barão irlandês da borracha que sonha com a construção de uma ópera a meio da Floresta Amazônica. O filme de Herzog tornou-se célebre, para além de suas qualidades artísticas, também pelas idiossincrasias quixotescas do cineasta, que incluiu o transporte de um barco a vapor, atravessando um istmo, de um rio a outro. Em *Rätsel der Urwaldhölle*, existem planos extremamente semelhantes à *Fitzcarraldo*: um barco é transportado entre dois rios, sendo penosamente carregado na terra pelos ajudantes mestiços, centímetro por centímetro em direção à meta dos timoneiros germânicos. O barco de Herzog é muito maior do que o de Schulz-Kampfhenkel, mas a similitude do movimento é curiosa (Fotos 10 & 11).

Fitzgerald desejava construir uma ópera na selva porque a selva não seria nada até que ali se ouvisse Caruso: o movimento era de falar, cantar e gritar para calar dissonâncias. Schulz-Kampfhenkel não constrói uma ópera, mas carrega seu gramofone. Ele escreve: “À noite, o gramofone toca valsas e marchas [o gênero musical], que alegam a noite da selva, e ao redor da nossa cabana, nossos guerreiros marrons sentam-se e ouvem devotamente”³⁸⁰. Quanto às relações entre ópera – música – e imperialismo, vale citar Said sobre a *Aida*, de Verdi, composta para a inauguração da Ópera do Cairo em 1871, altura em que o quediwa Ismail sonhava com uma “Paris-sobre-o-Nilo” com “grandes boulevards, a Bolsa, teatros, óperas”³⁸¹ – movimento de afrancesamento equânime ao que se passou no Rio de Janeiro por volta do mesmo período, e que igualmente resultou na construção do Teatro Amazonas, a Casa de Ópera de Manaus. Se era preciso dar uma “fachada europeia” à paisagem, Schulz-Kampfhenkel encontrou uma maneira de fazê-lo sem recorrer à *article de luxe* imperiais,

³⁸⁰ Schulz-Kampfhenkel 1938: 135

³⁸¹ Said 2011: 211

provendo aos indígenas o som da civilização – que, segundo seu relato, foi diligentemente escutado pelos selvagens.

Schulz-Kampfenkel dirige os indígenas em busca das imagens que eles o podem fornecer, da autenticidade e dos costumes tradicionais. Os alemães pedem aos índios para cantarem, tocarem seus instrumentos e dançarem – e repetirem até que os alemães tivessem obtido o material necessário; Schulz-Kampfenkel diz que os manteve ocupados durante dias³⁸². O comando faz recordar o último filme de Riefenstahl, *Tiefland*, que começou a ser produzido antes da guerra e foi finalizado depois dela, quando a cineasta já estava em desgraça e nunca mais conseguiu realizar outro longa de ficção. A ação passava-se nos Pirineus espanhóis. Para auxiliá-la na ambientação, Riefenstahl desejava um autêntico “ar cigano” ao filme. Assim, requisitou “ciganos reais” – corpos morenos – aos seus poderosos conhecidos: 51 Romas presos no *Zigeunerlager* (campo de concentração para Sinti e Roma) de Maxglan, perto de Salzburg; e 66 Romas aprisionado em Marzahn, arredores de Berlim. Eles foram selecionados para fazer figuração e instruídos a aplaudir corretamente enquanto Riefenstahl performava como “cigana”. Ela não os pagou. Quando o trabalho dos aplausos terminou, eles retornaram aos campos, de onde muitos só saíam com destino à Auschwitz.

3.4 Considerações sobre a política externa de Getúlio Vargas

O livro *Autonomia na dependência: a política externa brasileira de 1935 a 1942* (1980), de Gerson Moura, é a principal referência sobre a diplomacia brasileira no período que precede a entrada do país na Segunda Guerra em oposição aos alemães. O conceito de “autonomia na dependência” se refere às contradições do caso brasileiro; como sintetizado por Aspásia Camargo: “Apesar de sua posição subalterna, o Brasil habilmente explora, neste período, as indefinições do jogo hegemônico mundial entre Alemanha e Estados Unidos, para obter ganhos políticos que alarguem sua margem de autonomia”³⁸³.

O Brasil teria mantido uma “equidistância pragmática” em relação à Alemanha, de um lado, e os Estados Unidos, de outro. Depois do recuo inglês no entre-guerras, os Estados Unidos assumiram a posição de centro hegemônico do qual o Brasil estava dependente na economia. Entretanto, a projeção alemã na América Latina a partir de meados da década de 1930 possibilitou o surgimento de uma alternativa aos norte-americanos em vários setores

³⁸² Schulz-Kampfenkel 1938: 136

³⁸³ Camargo apud Moura 1980: 14

da economia brasileira, que se dividiram sobre qual das duas potências priorizar. Com os alemães: produtores e exportadores de carnes, couro, tabaco, lã, frutas, além do Exército e dos importadores de bens acabados. Com os norte-americanos: produtores e exportadores de café e cacau, além do setor financeiro. “Alemanha e Estados Unidos disputam o Brasil, e esse fato alarga os limites da decisão e ação do Estado brasileiro”³⁸⁴.

Ocorre uma completa divisão, tanto nas instâncias centrais quanto nas instâncias inferiores de decisão, e a política externa reflete essa indefinição da luta política (que não se deve atribuir à ‘ambiguidade de Getúlio Vargas’), apresentando-se ela própria como uma política de indefinições, ou de equidistância pragmática entre os centros hegemônicos emergentes. Essa equidistância não deve, porém, ser visualizada como uma trajetória retilínea, mas como aproximações alternadas e simultâneas a um e outro centro³⁸⁵.

A presença alemã no Brasil centrava-se no intercâmbio comercial, embora não se restringisse a isso. Havia entre o governo brasileiro e o alemão um acordo tácito de que as dificuldades políticas não deveriam prejudicar os acertos econômicos. Os problemas políticos daquele momento eram os seguintes: do lado brasileiro havia a reclamação de que o nazismo procurava influenciar a população de origem alemã do Sul do Brasil, além da pretensão do governo alemão de proteger ‘minorias alemãs’ e organizar o partido nazista em nosso país. Do lado alemão, havia queixas contra as leis de assimilação dos estrangeiros em território brasileiro promulgadas pelo governo em 1938, bem como a proibição de propaganda de partidos políticos estrangeiros³⁸⁶.

Ana Maria Dietrich também define as relações teuto-brasileira à época como uma questão prioritariamente comercial, mas que se estendia no campo político. Por exemplo, na colaboração entre a polícia brasileira e a Gestapo na “caça aos comunistas”³⁸⁷.

Moura realiza um duplo distanciamento: da posição voluntarista – que vê a política externa “em termos de livre exercício da vontade dos atores, individuais ou institucionais, informados pelos valores da cultura circundante”³⁸⁸ – e da determinista – que vê “a política externa brasileira como um reflexo da economia dependente ou simples opressão de forças externas”³⁸⁹. O autor critica que se use uma suposta cultura política brasileira para explicar a política externa do país, à exemplo do que seria o usual na literatura norte-americana sobre

³⁸⁴ Moura 1980: 62

³⁸⁵ Moura 1980: 63

³⁸⁶ Moura 1980: 111-2

³⁸⁷ Dietrich 2007: 19-20

³⁸⁸ Moura 1980: 20

³⁸⁹ Moura 1980: 20

o Brasil. Por exemplo, não se pode dizer que a ênfase personalista, o estímulo de “grandes ideias que não conduzem a ações práticas” e o desprezo do “planejamento em benefício da improvisação e da sorte”³⁹⁰ sejam características exclusivamente brasileiras – vide tanto o histórico da macropolítica nazista quanto a empreitada de Schulz-Kampfhennel.

Moura escreve: “O campo capitalista, na primeira metade do séc. XX, se caracteriza pela competição por hegemonias, que traduzem no plano político o fenômeno subjacente do imperialismo”³⁹¹. O autor considera as relações políticas como dinâmicas, de modo que a estabilidade do sistema de poder interestatal é provisória. Por isso, enfatiza determinações conjunturais, onde “os processos imediatos de decisão política guardam uma grande autonomia, isto é, não são simples reflexos do sistema de poder [...] porém, não se trata de uma autonomia absoluta, pois aqueles processos reproduzem, a longo prazo, os elementos de dominação-subordinação que caracterizam os sistemas de poder”³⁹².

Ele entende que “explicar a existência e funcionamento do sistema político somente pela cultura seria um reducionismo tão incorreto quanto considera-lo um epifenômeno do sistema econômico”. A ideologia política – as crenças e valores produzidos pelo sistema político que “ligam-se primordialmente às necessidades do sistema político em que atuam” – sobrepor-se-ia à cultura política – o “conjunto de valores, crenças e atitudes derivados da cultura, que os decisores e executores políticos trazem para o exercício do poder”³⁹³.

Na visão de Moura, “Os Estados Unidos levavam vantagem sobre a Alemanha, pois o pan-americanismo se mostrou mais capacitado a ganhar as classes dominantes do que a ideologia nazifascista”³⁹⁴. Não obstante, o Estado Novo de Vargas é notoriamente formado por diversas características semelhantes – ou diretamente inspiradas por – aos nazifascismo. Terá sido o pan-americanismo o que seduziu as classes dominantes brasileiras? Na Europa ocupada, as SS justificavam a resistência do público estrangeiros aos filmes alemães como sendo resultantes de um gosto moldado ao reflexo do produto hollywoodiano³⁹⁵. No Brasil, o cenário não era diferente, como pode se ver nos jornais da época e no artigo de Nazario³⁹⁶. Os próprios nazistas reconheciam que a cultura lhes dificultava a penetração em territórios onde os norte-americanos sobressaíam-se. Mesmo o pan-americanismo se justificava a partir

³⁹⁰ Moura 1980: 36n

³⁹¹ Moura 1980: 37

³⁹² Moura 1980: 44

³⁹³ Moura 1980: 45-7

³⁹⁴ Moura 1980: 56-7

³⁹⁵ Ver Kreimeier 1999; Niven 2018; Winkel & Welch (ed.) 2011

³⁹⁶ Nazario 2011

da naturalidade das afinidades culturais, à exemplo do discurso de Afonso Arinos de Melo Franco em 1941, em que este aproxima os países americanos por uma origem comum na “cultura humanística europeia” que a América tinha o dever de ir ao resgate e defender³⁹⁷.

O pan-americanismo se apresentava como uma política natural, calcada na tradição, em contraste com o exotismo da formulação alemã [...] instrumento de convergência de interesses de dominadores e subordinados [...] ele transmuta a hegemonia norte-americana em solidariedade e cooperação continentais³⁹⁸.

Uma reflexão que mereceria um estudo mais extenso e aprofundado: a hegemonia norte-americana não será hegemônica também por ser hegemonia cultural e fazer da cultura um dos pilares dessa hegemonia, ao passo que o alinhamento aos norte-americanos aparenta ser “política natural” justamente por integrar o cotidiano da nação urbana, que toda semana visitava os Estados Unidos através dos imensamente populares filmes hollywoodianos? A Política de Boa Vizinhança implementada por Roosevelt se utilizou de baluartes da cultura norte-americana – incluindo sua figura mais influente, Walt Disney, que cria o personagem Zé Carioca – para estabelecer e/ou consolidar laços políticos, diplomáticos e econômicos – o que os alemães também tentaram realizar em diversos países, principalmente ocupados, mas fracassaram por não lograrem de um *softpower* tão poderoso quanto o norte-americano em seus produtos culturais, exceção feita à propaganda antissemita, que, diz a bibliografia, florescia onde já havia um histórico de antissemitismo anterior ao nazismo. De passagem, Moura reconhece a influência cultural que anteriormente relegara:

Os ‘valores pan-americanos’ não se propagavam de maneira espontânea, nem as conferências continentais eram instrumento suficiente de sua difusão [...] A decisão talvez mais importante foi a criação do OCIAA (Office of the Coordinator of Inter-American Affairs) [...] encarregado de contrabalançar a crescente propaganda do Eixo na América Latina. [...] o OCIAA desenvolveu um programa extraordinariamente complexo de persuasão ideológica e penetração cultural. [...] Seu raio de ação era amplo e incluía: imprensa – fornecimento de artigos para jornais da América Central e do Sul sobre a solidariedade continental, a vida nos EUA, etc., fornecimento de fotografias e notícias sobre a América Latina; cinema – eliminação da competição alemã, estímulo à produção de noticiários sobre América Latina, sobre o american way of life e as boas relações entre EUA e o sul do continente; intercâmbio cultural – realização de exposições, concertos, tradução de obras literárias, viagens de pesquisadores, visitas de scholars, viagens de boa-vontade por artistas

³⁹⁷ Moura 1980: 170

³⁹⁸ Moura 1980: 170-71

famosos; assistência social – programas sanitários, hospitalares, abastecimento de água, etc. Os EUA gastaram com esse programa na América Latina muito mais do que todas as nações não-americanas em conjunto [...] O sucesso de personagens como “Zé Carioca”, de Walt Disney, no Brasil, e a baiana de Carmen Miranda nos EUA, assim como a realização do célebre filme sobre o Brasil por Orson Welles, enquadra-se nesse esforço de aproximação pan-americana e solidariedade hemisférica. O sucesso desse esforço foi incontestável: rapidamente o pan-americanismo passou a ser a pedra de toque da política externa da maioria dos Estados latino-americanos³⁹⁹.

O fim da política de equidistância pragmática se dá em 1939, com o envio da Missão Aranha à Washington, a convite de Roosevelt. O bloqueio marítimo imposto pelos ingleses afetou severamente o intercâmbio comercial teuto-brasileiro após o início da guerra – em 1940, o valor caíra a 1/10 do registrado no ano anterior. Moura entende que a consolidação do alinhamento aos EUA ocorre como resultado de movimentos ideológicos, mas também econômicos, no que pesou o compromisso norte-americano em financiar o reaparelhamento militar e a instalação de uma planta siderúrgica no país. É preciso apontar, contudo, que o livro de Moura é um livro que se sobressai, sobretudo, como livro sobre as relações entre brasileiros e estado-unidenses, onde as relações teuto-brasileiras aparecem como espectro das primeiras – as próprias fontes são exclusivamente brasileiras ou norte-americanas.

Segundo Ana Maria Dietrich, o nazismo no Brasil – mais especificamente, o braço do Partido Nazista no país, ligado à Organização Estrangeira do NSDAP – “tropicalizou-se”, flexibilizou-se em relação ao modelo seguido na Alemanha, adaptando-se conforme certas especificidades do contexto brasileiro, como, por exemplo, no que diz respeito às leis raciais do Reich, pois muitos partidários do nazismo no país se casavam com brasileiras, contrariamente às diretrizes doutrinárias – ademais, Dietrich nota que o antissemitismo dos nazistas no Brasil era “mais idealizado do que prático” porque era direcionado ao judeu que se encontrava na Alemanha e não aos que habitavam as terras brasileiras⁴⁰⁰. Ela observa de que o braço brasileiro do NSDAP “tinha como público-alvo somente os alemães residentes no Brasil” e que não interferia na política partidária local – 92,8% dos filiados eram alemães de nascimento⁴⁰¹. Vargas proibiu as atividades do partido nazista no Brasil em abril de 1938, assim como de todas as agremiações estrangeiras. Embora na altura até os partidos políticos brasileiros estivessem ilegais, a medida não foi bem recebida pelas autoridades

³⁹⁹ Moura 1980: 139-141

⁴⁰⁰ Dietrich 2007: 25-9

⁴⁰¹ Dietrich 2007: 59

alemães⁴⁰². Estima-se que, em 1940, residissem no Brasil entre 700 mil e 900 mil indivíduos de origem alemã⁴⁰³. Sobre o lugar do Brasil na propaganda nazista, Dietrich explica que, “de norte a sul, o interior do Brasil foi descrito como uma grande selva, e os alemães, corajosos aventureiros [...] seja no meio da floresta amazônica ou nos pampas gaúchos, eles estavam instalados — ao olhar destes alemães — ‘em meio a um país tropical’”⁴⁰⁴.

3.5 O caso de Orson Welles

Embora Schulz-Kampfhenkel não fosse, obviamente, um nome da mesma projeção de Orson Welles, ele obteve considerável notoriedade com a exibição do filme em um dos principais cinemas de Berlim, uma exposição no centro da capital do Reich e a publicação de um livro que reforçava a presença da expedição amazônica na mídia e nos imaginários. Apesar da reclamação do cônsul brasileiro em Danzig acerca dos perigos ao “bom nome do Brasil”, o governo varguista nada fez para prejudicar ou censurar os empreendimentos de Schulz-Kampfhenkel, tampouco confiscou ou desaprovou as filmagens realizadas pelos alemães durante o processo alfandegário. Mas poderia ter feito, como fez com Welles, mais influente e poderoso, que veio ao país em 1942, no contexto da Política de Boa Vizinhança de Roosevelt, com o propósito de produzir um filme que chamar-se-ia *It's All True*.

Antonio Risério observa que o racismo brasileiro possui características distintas do praticado nos EUA: ele não é, por exemplo, segregacionista. “Pessoas de todas as classes e de todas as cores se misturavam em espaços e rituais públicos. Welles se encantou com o povo, a informalidade, a criatividade popular brasileira, acentuadamente negromestiça”⁴⁰⁵. Welles nunca finalizou *It's All True*, tendo o projeto sido sabotado por brasileiros e norte-americanos. O realizador estava a compor um filme com forte enfoque no carnaval do Rio de Janeiro e nas manifestações afro-brasileiras culturais e religiosas que orbitavam em torno da festa através das comunidades que a vivificavam. Os americanos da RKO recomendaram a Welles que evitasse “qualquer referência à miscigenação” e cortasse as sequências onde “mulatos ou mestiços” aparecessem “de modo muito visível” — caso contrário, ter-se-ia uma obra demasiado negra para ser comercial nos EUA. Do lado brasileiro, Risério assim define a reação de membros do governo e da elite contra Welles: “O que não querem é um filme

⁴⁰² Dietrich 2007: 77-9

⁴⁰³ Seitenfus 1985: 68-9

⁴⁰⁴ Dietrich 2007: 122

⁴⁰⁵ Risério 2007: 281

onde o Brasil apareça para o mundo, via Hollywood, como o país do carnaval, do samba e da macumba. Um país de pretos, excessivamente próximo do seu passado africano”⁴⁰⁶.

Por que *Rätsel der Urwaldhölle* não recebeu um tratamento semelhante? Como argumentado anteriormente, entre as representações dos ameríndios veiculadas na cultura popular alemã e as obras congêneres produzidas no Brasil, existem mais similitudes do que diferenças, manejando até os mesmos referenciais, à exemplo da popularidade de Karl May no Brasil. Assim, conquanto não estivesse ameaçada a soberania brasileira na Amazônia, não haveriam elementos de forma ou conteúdo que provocassem estranhamento no público formado por aqueles com capacidade de prejudicar Schulz-Kampfhenkel. A Amazônia não era, afinal, “o Brasil”, por mais que pertencesse a ele, além da perspectiva de que os índios eram uma coisa outra que não brasileiros, embora pudessem potencialmente ser educados para tal. A capital federal, por sua vez, era o centro do poder, onde, durante décadas, quis-se construir uma “Paris Tropical”, com projetos urbanísticos inspirados na capital francesa, os quais alinhavam-se com doutrinas higienistas. Um dos bairros demolidos na repaginação urbanística do Rio de Janeiro foi a chamada “Pequena África”, região onde nasceu o samba como o conhecemos, ritmo retratado por Welles em *It’s All True*. A capital brasileira que seria mostrada ao mundo era justamente a cidade que os governantes federais e municipais estavam tentando, desde a Proclamação da República, literalmente apagar, com o intuito de construir a “Paris Tropical” por cima da “Pequena África”, simbolicamente sintonizando o país com a tradição metropolitana – anticolonial –, o que passava pela construção de uma cidade à altura e à semelhança das capitais europeias. Portanto, a exibição de um Rio negro e miscigenado – o mero ato de reconhecer a presença da cultura afro-brasileira na sociedade e na paisagem cotidiana do país – era mais ofensivo à imagem do Brasil, isto é, contrário à imagem da nação que as elites prefeririam transmitir – quanto mais longe da África e perto da Europa, melhor – do que a visão exposta por Schulz-Kampfhenkel – tão mais semelhante na representação dos povos indígenas.

3.6 O Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil

Em 1910, fundou-se o Serviço de Proteção ao Índio e Localização de Trabalhadores Nacionais (SPI/TN). O contexto era de desenvolvimentismo: o progresso havia de chegar

⁴⁰⁶ Risério 2007: 282

nos rincões distantes e inexplorados o país. Em 1918, o SPILTN torna-se SPI (Serviço de Proteção ao Índio), primeira agência nacional voltada especificamente aos povos indígenas. É o momento “em que o Estado assume a si a tarefa de intervenção sobre as populações indígenas e a mediação entre o restante da sociedade, como uma atuação direta”⁴⁰⁷. Em 1930, com Vargas, o SPI passa à tutela do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio; em 1934, é vinculado ao Ministério da Guerra, no departamento de Inspetoria Especial de Fronteiras; em 1940, torna-se parte do Ministério da Agricultura⁴⁰⁸. O Conselho Nacional de Proteção aos Índios (CNPI) é criado em 1939, com o propósito de promover “o estudo de todas as questões que se relacionam com a assistência e proteção aos silvícolas, seus costumes e línguas”⁴⁰⁹.

O momento em que o Estado põe em prática uma política leiga de proteção aos grupos indígenas é o mesmo em que ele elabora uma política específica de controle de expedições científicas e de preservação de coleções, entendidas como parte do patrimônio histórico e cultural da nação. É também o momento em que os próprios índios passam a ocupar um lugar de destaque na ideia de nação que o Estado está construindo [...] onde o que interessa não são os índios reais, mas a herança que eles poderiam deixar para a nacionalidade brasileira⁴¹⁰.

Instituiu-se o Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil (CFEACB) “com o objetivo de normatizar a realização de expedições em território brasileiro, fiscalizando-as, e de proteger o patrimônio científico e da cultura nacional”, em uma época no qual “o componente ideológico nacionalista é assumido [...] pelo Estado, e passa a permear todos os domínios do poder e da sua ação normativa”, e “a sacralização da ideia de integridade nacional, com o seu reverso, a suspeição do estrangeiro, engendram medidas de censura (do cinema), de fiscalização (das expedições artísticas e científicas), de proteção e vigilância (dos monumentos históricos, artísticos, legendários)”⁴¹¹. São diversos os conselhos de fiscalização – da censura à proteção – criados por Vargas, que consistiriam em “arenas abertas à negociação de interesses, num momento de transição entre as formas de dominação oligárquica vigentes na República Velha e a consolidação de uma dominação burocrática de perfil autoritário”⁴¹².

O expedicionário nacional ou estrangeiro, que pretendesse realizar pesquisas em território

⁴⁰⁷ Grupioni 1998: 35

⁴⁰⁸ Grupioni 1998: 35-7

⁴⁰⁹ apud Grupioni 1998: 41

⁴¹⁰ Grupioni 1998: 44

⁴¹¹ Faria 1988 apud Grupioni 1998: 23

⁴¹² Miceli 1982 apud Grupioni 1988: 23

brasileiro, deveria solicitar autorização do Conselho de Fiscalização informando seus objetivos e propósitos, sua equipe e seus equipamentos, o porto de chegada e o de saída, o tempo de duração da expedição e seu roteiro, a intenção de formar coleções e os resultados esperados. De posse destas informações, o Conselho analisava e julgava o pedido de licença. O Conselho de Fiscalização não se limitava a conceder ou não autorização para expedições, mas intervinha em todas as fases, das preparatórias até as finais, quando se definia o destino dos materiais coletados. Impondo normas e restrições, o órgão acompanhava o desenrolar e os desdobramentos das expedições, muitas vezes colaborando com os expedicionários no equacionamento de resistências e dificuldades à realização das expedições licenciadas; mas muitas vezes também criando dificuldades a esse licenciamento. O Conselho de Fiscalização interferia, ainda, nos resultados obtidos pelas expedições, quer no que se refere à censura exercida sobre filmes e fotografias de pesquisadores, jornalistas e cinegrafistas que registravam cenas do Brasil, quer quanto ao destino e partilha de coleções científicas formadas pelos expedicionários, autorizando o que poderia ser enviado para o exterior e o que deveria ser destinado às instituições científicas e culturais locais, quer, ainda, exigindo relatórios das atividades desenvolvidas pelos expedicionários e sobre os resultados obtidos pelas expedições⁴¹³.

O CFEACB nasce com uma preocupação material: coibir ou regular o comércio de artefatos indígenas por estrangeiros. O General Rondon foi um dos primeiros a defender a regulação desse mercado e do contato entre índios e estrangeiros. O interventor federal no Pará, o governador Magalhães Barata, criou o Museu Paraense Emilio Goeldi com objetos apreendido após baixar um decreto estadual a proibir a exportação de artefatos indígenas. Em 1932, os Ministérios da Agricultura e da Educação e Saúde Pública propuseram regras próximas às restrições impostas à caça nas colônias francesas em África e em outros países do continente como o Congo Belga, recomendando que a riqueza natural do país fosse posta “sob a égide de monopólio do Estado”, como seria a tendência internacional e “natural” em um universo de Estados-nações. Em ordem, os bens nacionais a serem protegidos: os índios e seus artefatos; peças arqueológicas; minérios; animais e plantas raras; estações e reservas biológicas. O índio era, pois, um bem, que pertencia ao Estado e à nação brasileira.

Foi com o Decreto n. 22.698, de 11 de maio de 1933, que Getúlio Vargas incumbiu o Ministério da Agricultura de fiscalizar as expedições nacionais, de iniciativas de particulares e sem vinculação institucional, e as estrangeiras, de qualquer natureza, empreendidas em território brasileiro (art. 1). As missões estrangeiras deveriam solicitar autorização por

⁴¹³ Grupioni 1998: 45-6

intermédio do Ministério das Relações Exteriores e todas as missões autorizadas seriam acompanhadas por expedicionários brasileiros designados pelo governo e de acordo com a natureza da expedição, cabendo ao Estado custear as despesas de seu representante quando a expedição fosse julgada de interesse nacional, ou pelos expedicionários, em caso contrário (art. 2, 3 e 4). Proibia-se a exportação de qualquer bem natural, histórico, legendário ou artístico do país sem autorização do governo, e de qualquer espécime botânico, zoológico, mineralógico e paleontológico, a menos que existissem similares nos institutos científicos ligados ao Ministério da Agricultura ou ao Museu Nacional (art. 7 e 5). Por fim, estabelecia-se que todo o material científico colhido pelas missões estrangeiras seria dividido em partes iguais, entre o Governo brasileiro e os expedicionários, que estavam, ainda, obrigados a fornecer cópias autênticas de relatórios, plantas e filmes ao Governo, ficando reservado aos expedicionários todos os direitos autorais sobre estes materiais (art. 6 e 8)⁴¹⁴.

Os alemães solicitaram licença para a expedição em 13/05/1935. Ao CFEACB, eles declaram que seus objetivos eram estudos geográficos, etnológicos, zoológicos, a produção de filmes a utilização de um hidroavião com fins científicos. Ademais, requisitaram que o avião, assim como o resto do material trazido, entrasse no Brasil sem “ônus aduaneiros”, e que pudessem exportar o material recolhido na selva⁴¹⁵. O parecer imediato do Estado-Maior do Exército foi inquirir ao Ministério da Agricultura se os estudos da expedição tinham de facto “interesse público” e, em caso positivo, obrigar a presença de um observador militar nos voos sobre o Jari⁴¹⁶. Os alemães replicaram que a utilização do avião era imprescindível para fins de filmagem e locomoção, mas que ele não estava preparado a suportar voos de grandes extensões, e que nele só havia lugar para dois tripulantes, o que impossibilitava a incorporação de um observador militar brasileiro⁴¹⁷. O Estado-Maior do Exército relutou em permitir que o avião sobrevoasse os arredores do Jari e de Belém sem a presença de um observador militar⁴¹⁸. Na opinião de Heloísa Alberto Torres – então vice-diretora do Museu Nacional –, os alemães não apresentariam título que os qualificasse como cientistas, além de terem submetido um projeto com especificações vagas quanto à área a ser explorada e a respeito das tribos a serem contatadas, o que podia ser causa de

⁴¹⁴ Grupioni 1998: 53-4

⁴¹⁵ MAST, Acervo CFE, CFE.T.2.039, P/357/432.(81)(42)/1935/Anexo 1

⁴¹⁶ MAST, Acervo CFE, CFE.T.2.039, Carta do Chefe do Estado Maior do Exército ao Snr. Ministro da Guerra, 17/06/1935

⁴¹⁷ MAST, Acervo CFE, CFE.T.2.039, Legação da Alemanha, Explicação sobre a utilidade de levar um aparelho de sport na viagem de estudos zoológicos ao Amazonas do Cand. Phil. Schulz-Kampfenkel, 26/07/1935

⁴¹⁸ MAST, Acervo CFE, CFE.T.2.039, Carta do Chefe do Estado Maior do Exército ao Snr. Ministro da Guerra, 20/07/1935

inconvenientes dependendo da tribo que eles encontrassem⁴¹⁹. Para o CFEACB, pesavam contra a expedição a ausência de um patrocínio de um Instituto Nacional, o que tornava sem “interesse nacional”, e criava a necessidade de fiscalizar os trabalhos da expedição por técnicos designados⁴²⁰.

A Legação da Alemanha escreveu ao Estado-Maior do Exército procurando ajudar Schulz-Kampfhenkel, com o intuito de acelerar o processo e demover os militares da ideia de impor um observador na expedição⁴²¹. Concomitantemente, Schulz-Kampfhenkel aparecia no *Jornal do Brasil* a reiterar os objetivos científicos de sua expedição⁴²². Em 21 de agosto, um mês depois de negar a autorização da expedição na ausência de um observador militar, o Estado-Maior do Exército voltou atrás, permitindo a sua realização desde que eles não se aproximassem da fronteira, não sobrevoassem Belém e Óbidos e entregassem cópias dos filmes e fotografias⁴²³.

Em 23/07/1935, o jornal *Deutsche Rio-Zeitung* saudou Schulz-Kampfhenkel com os melhores desejos da colônia alemã no país e aclamou a muito aplaudida conferência dele como vivida e repleta de humor⁴²⁴. O periódico da comunidade germanófona carioca havia publicado trechos do livro de Schulz-Kampfhenkel sobre a Libéria⁴²⁵. Ele também recebeu notas simpáticas em diversos jornais lusófonos, onde repetia o discurso sobre a exploração do Jari em nome da ciência com o auxílio de avançada tecnologia⁴²⁶.

No dia 21/08/1935, em confraternização na Sociedade Germania (clube alemão no Rio), Schulz-Kampfhenkel apresentou as filmagens realizadas na Libéria, e seguiu-se um café da manhã com os apoiantes presentes. Schulz-Kampfhenkel agradeceu as autoridades brasileiras com algumas palavras em português. O judeu Herbert Moses – presidente da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) – desejou-lhe sucesso na empreitada e ofereceu-lhe a oportunidade de publicar colunas sobre o andamento da expedição na imprensa⁴²⁷. O

⁴¹⁹ MAST, Acervo CFE, CFE.T.2.039, Heloísa Alberto Torres, 08/08/1935

⁴²⁰ MAST, Acervo CFE, CFE.T.2.039, Carta do CFEACB ao Ministro da Agricultura, 13/08/1935

⁴²¹ MAST, Acervo CFE, CFE.T.2.039, Carta da Legação da Alemanha ao Chefe do Estado Maior do Exército, 12/08/1935

⁴²² *Jornal do Brasil*, 14/08/1935

⁴²³ MAST, Acervo CFE, CFE.T.2.039, Carta do CFEACB ao Ministério das Relações Exteriores, 21/08/1935

⁴²⁴ *Deutsche Rio-Zeitung*, 23/07/1935

⁴²⁵ *Deutsche Rio-Zeitung*, 14/07/1935

⁴²⁶ “O Globo”, “Gazeta de Notícias”, “Correio da Manhã”, “Estado do Pará”, “Folha do Norte”, “A Noite”, “Diário de Notícias”, “Diário da Noite”, “Correio da Noite”, “O Jornal”, “Diário de Notícias (da Bahia)”, “Jornal do Commercio”, “Vanguarda”, “O Radical”, “A Offensiva”; Ver: MAST, Acervo CFE, CFE.T.2.039

⁴²⁷ Que seriam publicados (em textos que seriam base para capítulos do livro) em: *Deutsche Zeitung*, 04/02/1936; 06/02/1936; 17/12/1936; *Deutsche Zeitung São Paulo*, 08/09/1935; 09/09/1935; 22/06/1936;

Dr. Oscar Argollo, da Câmara de Comércio e Indústria do Brasil (presidida pelo General Frutuoso Mendes, que também teria colaborado), o louvou e o homenageou com o título de membro correspondente da instituição. Segundo o *Deutsche Rio-Zeitung*, ali atestou-se a habilidade do jovem cientista de penetrar nos círculos locais⁴²⁸. Na noite anterior, Schulz-Kampfhenkel também projetara seus “filmes africanos” na Germania⁴²⁹, o que repetiria na Gesangvereins Lyra (“Sociedade Filarmônica Lyra”)⁴³⁰. Ele mostrava, para a colônia alemã no Rio, imagens da “antiga terra de escravos da costa da pimenta”, conforme anunciado nos jornais germanófonos. No dia seguinte ao evento na Germania, o dr. Argollo Ferrão recebê-lo-ia em casa para “um agapé de iguarias amazônicas [...] pirarucu, tartarugas, farinha d’água, castanhas e frutas regionais”⁴³¹. No final do mês, repetiria o processo (filmes, entrevistas e confraternizações no Clube Germania...) em São Paulo⁴³². Também no final de agosto, Schulz-Kampfhenkel realizaria uma procuração oficial que tornaria Argollo o seu representante perante quaisquer órgãos do governo na capital federal⁴³³.

Com o intuito de resolver o imbróglio sobre a cientificidade da expedição, Schulz-Kampfhenkel declarou-se como “simples estudante que obteve favores do governo alemão como prêmio por sua aplicação” e que “não se trata de uma missão científica e apenas de uma excursão prêmio”⁴³⁴. A Legação da Alemanha continuou a insistir para que as devidas licenças fossem concedidas⁴³⁵. O CFEACB respondeu que “só deseja facilitar os estudos dos especialistas estrangeiros, no território do paiz, mas dentro da lei brasileira”⁴³⁶. Contra a expedição, pesavam a falta de patrocínio de uma instituição científica e a falta de títulos científicos entre seus integrantes⁴³⁷.

Arthur Schmidt-Elskop (ministro extraordinário e plenipotenciário da Alemanha no Rio de Janeiro, no ano seguinte seria nomeado embaixador) escreveu ao Auswärtiges Amt explicando que a expedição de Schulz-Kampfhenkel precisava, com urgência, ser acolhida

17/08/1936; Neue Deutsche Zeitung, 09/08/1935; 20/08/1935; 05/11/1935; 19/12/1935; 09/04/1936; 21/09/1937; 22/09/1937. Em língua portuguesa: Folha do Norte, 09/05/1937; Correio Popular, 27/10/1937; A Rua, 31/05/1937; O Globo, 02/06/1937; Jornal do Commercio, 27/05/1937

⁴²⁸ Deutsche Rio-Zeitung, 22/07/1935

⁴²⁹ Deutsche Rio-Zeitung, 21/07/1935

⁴³⁰ Deutsche Rio-Zeitung, 22/07/1935

⁴³¹ Correio da Manhã, 23/08/1935

⁴³² Diário da Noite, 26/08/1936

⁴³³ MAST, Acervo CFE, CFE.T.2.039, Procuração de 28/08/1935

⁴³⁴ MAST, Acervo CFE, CFE.T.2.039, Carta do Instituto Oswaldo Cruz ao CFEACB, Sem data.

⁴³⁵ MAST, Acervo CFE, CFE.T.2.039, Carta da Legação da Alemanha ao CFEACB, 02/10/1935

⁴³⁶ MAST, Acervo CFE, CFE.T.2.039, Carta de Flexa Ribeiro ao CFEACB, 07/10/1935

⁴³⁷ MAST, Acervo CFE, CFE.T.2.039, Carta de Paulos Campos Porto (presidente do CFEACB) ao Ministro da Agricultura, 11/10/1935

por uma instituição científica. Ele pede a ajuda do departamento científico do Ministério da Ciência, Educação e Cultura – nomeadamente, do professor Franz Bachér – e dos institutos científicos de Berlim⁴³⁸. O Auswärtiges Amt (“Ministério das Relações Exteriores”) o informa que diversas instituições recusaram ajuda-lo, mas que o Kaiser-Wilhelm-Institut für Biologie (“Instituto Biológico Kaiser Guilherme”), através do Professor von Wettstein, estaria pronto para assumir o patronato⁴³⁹.

Schmidt-Elskop declarou que a embaixada acompanhou de perto os problemas de Schulz-Kampfhenkel, que várias personalidades brasileiras e alemãs engajaram-se em prol dos interesses de Schulz-Kampfhenkel. Ele alega ter estado diversas vezes com autoridades como o Ministro da Agricultura (a julgar pelas datas, Odilon Duarte Braga ou José Solano Carneiro da Cunha), o chefe do Estado-Maior do Exército (o General Pantaleão da Silva Pessoa) e os responsáveis do CFEACB. No Anexo 1, está uma carta de Schmidt-Elskop ao Auswärtiges Amt, com detalhes o processo e da impressão dele das autoridades brasileiras.

Em 25 de outubro, mais de cinco meses após o início do processo, o Kaiser Wilhelm Institut de Berlim assumiu o patrocínio da expedição e solicitou que o Museu Nacional do Rio de Janeiro fizesse o mesmo do lado brasileiro. O Museu Nacional atendeu ao pedido do Professor Wettstein, diretor da instituição berlinense, comunicando que a expedição lhes entregaria parte do material científico recolhido em troca do apoio⁴⁴⁰. Assim, o CFEACB concedeu a permissão necessária para os alemães empreenderem a expedição deles no dia 29/10/1935, sob a condição de que nada seria exportado do país sem a devida anuência das autoridades brasileiras e que o material científico seria doado ao Museu Nacional⁴⁴¹.

Em 15 de abril de 1937, o CFEACB concedeu permissão aos alemães para exportar o material recolhido (Foto 63). Aparentemente, não houve atritos nessa fase⁴⁴². Schulz-Kampfhenkel considera que a interferência da Embaixada Alemã no Brasil foi crucial para a aprovação do envio de três quartos da coleção à Alemanha – tendo o quarto restante sido deixado aos cuidados do Museu Paraense Emílio Goeldi⁴⁴³.

⁴³⁸ BAB, R/4901/2541, Telegrama da Legação Alemã ao Auswärtiges Amt, 17/10/1935

⁴³⁹ BAB, R/4901/2541, Carta do Auswärtiges Amt, 21/10/1935

⁴⁴⁰ MAST, Acervo CFE, CFE.T.2.039, Carta do Museu Nacional ao CFEACB, 25/10/1935

⁴⁴¹ MAST, Acervo CFE, CFE.T.2.039, Certificado número 6/1935, 29/10/1935

⁴⁴² MAST, Acervo CFE, CFE.T.2.039, Ministério da Agricultura, CFEACB, Certificado de Exportação, 15/04/1937

⁴⁴³ BAB, R/4901/2541, Folhas 97-115

3.7 Três museus

Antes de subir o Jari, Schulz-Kampfhenkel se encontrou com o também alemão Curt Nimuendajú em Belém – que já havia contatado os povos que Schulz-Kampfhenkel alegava serem incontactados, assim como já teria explorado o Jari. Schulz-Kampfhenkel faz de Nimuendajú um personagem secundário em *Rätsel der Urwaldhöhle*, o sábio ancião que se surpreende com a audácia do jovem: “eu não sei...”, diz o personagem Nimuendajú no livro, abismado ao ser questionado sobre o que existiria naquelas regiões “inexploradas”. Em *Rätsel der Urwaldhöhle*, Nimuendajú é apresentado ao leitor como um alemão que vivera muitos anos dentre os índios; portanto, um argumento de autoridade do especialista que os alerta sobre a suposta periculosidade dos indígenas e a desconfiança crônica deles em relação aos forasteiros. “Ao contrário dos africanos”, diz, estes costumam, subitamente, mudar de opinião sobre os visitantes e, então, os atacam mortalmente – tratar-se-iam, pois, de povos guiados por uma volatilidade emocional e nada “racional”⁴⁴⁴.

O alemão Curt Unckel (1883–1945)⁴⁴⁵, etnólogo autodidata, chegou ao Brasil em 1903. Passou a trabalhar para o Serviço de Proteção ao Índio em 1911. Depois de muitos anos vivendo com os Apapokúva-Guarani, recebeu o nome de Nimuendajú – “aquele que fez sua morada” – adotado como um segundo batismo. Seus contatos com os Aparaí datam de 1915. Darcy Ribeiro considerava-lhe o “pai fundador da etnologia brasileira”. Foi autor do Mapa Etno-Histórico do Brasil, “um gigantesco banco de dados sobre a distribuição no espaço e no tempo das tribos indígenas brasileiras”. O acervo material do seu trabalho foi destruído com o incêndio do Museu Nacional, que ardeu em brasas no dia 02/09/2018⁴⁴⁶.

O Museu Nacional é mais antigo que o Brasil independente: fundado em 6 de junho de 1808 como Museu Real por D. João VI, o Príncipe Regente da Coroa dos Bragança. O seu acervo preservava uma ideia de nação brasileira: natureza, cultura, ciência, portuguesa, indígena, imperial, transnacional, fauna, flora, pré-histórica – tudo junto e misturado. Em

⁴⁴⁴ Schulz-Kampfhenkel 1938: 28-9

⁴⁴⁵ “[Nimuendajú] foi guiado por um compromisso radical — ético, político, epistemológico e vital — com as formas de vida e a sorte dos povos indígenas. Mais que teuto-brasileiro (naturalizou-se em 1922 com o nome de Curt Nimuendaju), ele foi um teuto-ameríndio: pois Nimuendaju nunca escondeu seu desprezo e sua indignação face aos habitantes de origem ou identidade europeia do Brasil, responsáveis pela miséria física e psicológica dos índios, incapazes, em geral, de perceber e admirar a dignidade intrínseca das formas culturais nativas; incorporando antifrasticamente o uso local, Nimuendaju os chamava de “cristãos”, e mais tarde veio a classificá-los de “neobrasileiros”, anacronismo nem por isso menos eloquente.” — Eduardo Viveiros de Castro in <http://www.etnolinguistica.org/autor:curt-nimuendaju>

⁴⁴⁶ <https://www.dw.com/pt-br/o-alem%C3%A3o-que-revolucionou-os-estudos-ind%C3%ADgenas-no-brasil/a-46675555>

1935, o Museu Nacional assumira a patronagem da expedição de Schulz-Kampfenkel.

Já o Museu Paraense Emílio Goeldi, a outra instituição que recebeu parte da coleção e do material de Schulz-Kampfenkel, atualmente se encontra sob o risco de fechar após sofrer um contingenciamento de 40% no orçamento da instituição, que os diretores estimam estar operando com um valor anual 50 milhões de reais abaixo do ideal⁴⁴⁷.

Se o Museu Nacional se encontra suspenso em ruínas, qual o estado da contrapartida alemã da expedição de Schulz-Kampfenkel? Deu no *New York Times*: “Um novo museu abre velhas feridas na Alemanha”⁴⁴⁸. O museu em questão é o Humboldt-Forum, que abrirá em Berlim no final de 2019. Peças coletadas por Schulz-Kampfenkel integram a coleção. Se alguma delas for escolhida para a exibição pública, será exposta no segundo andar⁴⁴⁹ – um andar acima das exposições dedicadas à Berlim e à inovação tecnológica, e um abaixo da exposição asiática, no terceiro, onde também há espaço para arte contemporânea. A arte do Brasil será exposta, na mise-en-scène do museu, lado a lado com a do Pacífico Sul, a da África, e a *Native American* – todas provenientes da coleção do Ethnologisches Museum. A arte brasileira no museu é arte indígena – diferente da norte-americana, sem diferenciação entre a “nativa” e a pós-colonial”. “O Humboldt Forum convida os visitantes a descobrirem com as coisas em nosso mundo estão relacionadas umas com as outras”, diz o website⁴⁵⁰. Apesar dos numerosos esforços de governos brasileiros de embranquecer a imagem do Brasil no exterior, quem buscar o Humboldt Forum para aprender sobre a humanidade encontrará o lugar do Brasil ao lado da África. E, por mais que o Brasil seja a nação com a segunda maior população negra do mundo, os objetos expostos não têm ligação com a cultura afro-brasileira. O que os aproxima, na mise-en-scène do museu, aos “companheiros de andar” africanos não se refere ao que eles são, mas, pelo contrário, ao que nenhuma das duas coleções é: ocidental.

O Humboldt Forum fica no sítio do Palácio dos Hohenzollern, demolido pelo governo da Alemanha Oriental após ser bombardeado na guerra, e onde ergueu-se o parlamento da DDR no mesmo local, demolido no fim da década passada. As críticas ao projeto acusam-no de representar um “memorial para a era colonial”, pois o acervo herdado do Ethnologisches Museum e do Museum für Asiatische Kunst teria se formado em circunstâncias moralmente condenáveis e simbolizaria a manutenção de um pensamento – e *modus operandi* – colonial.

⁴⁴⁷ <https://ciencia.estadao.com.br/noticias/geral,situacao-do-goeldi-e-critica-diz-pesquisadora-sobre-museu-irmao-do-nacional,70002490068>

⁴⁴⁸ <https://www.nytimes.com/2018/10/12/arts/design/humboldt-forum-germany.html>

⁴⁴⁹ <https://www.museumbund.de/wp-content/uploads/2017/06/fg-doku-h16-huf-dokumentation-bp.pdf>

⁴⁵⁰ <https://www.humboldtforum.com/en>

Os críticos do museu acusam-no de apresentar a história de uma maneira falsa, dissociando as glórias da exploração científica, e os legados materiais e artísticos das empreitadas alemãs no exterior, da história colonial que acompanhou – porventura possibilitou – a aquisição desse acervo. Tal apagamento é descrito como mais um capítulo da “amnésia colonial” alemã. O *founding director* do Humboldt Forum é o escocês Neil MacGregor, ex-diretor do British Museum, que, em 2014, publicou um livro sobre a Alemanha chamado *Germany: Memories of a Nation*, no qual escreve que “monumentos na Alemanha são diferentes de monumentos em outros países” e que não conhece outro Estado que “na capital da nação erga monumentos para a própria vergonha”⁴⁵¹. Porém, ao longo de 598 páginas, uma única menção ao passado colonial germânico é feita: na legenda da foto de uma cédula monetária da época weimariana, com uma ilustração que evoca o domínio alemão em África.

O Humboldt Forum não será só para os olhares do turista globalizado e cosmopolita, mas também para brasileiros: em 2017, o Louvre recebeu 289 mil visitantes brasileiros; o Museu Nacional, 192 mil visitantes totais no mesmo período; tendência que poderá se replicar no futuro museu lisboeta hipoteticamente designado “Museu dos Descobrimentos” – título que originou aceso debate entre a opinião pública. As peças de Schulz-Kampfhenkel saíram do Brasil com consentimento estatal, ao contrário de outras d’África ou d’Ásia. O CFEACB foi criado para determinar que o Brasil não era um território colonial sem leis onde estrangeiros agir como quisessem; o Brasil não era a África, proclamavam as elites do país, mas uma nação em pé de igualdade com os Estados europeus. Contudo, isso não impediu que o Brasil fosse encenado/exposto na Europa de forma distinta, seja na obra de Schulz-Kampfhenkel, que enquadra o Brasil com códigos herdados de um imaginário e de uma cultura imperialista, seja na mise-en-scène do Humboldt Forum, que determina o lugar do país em uma posição diferente da idealizada – e ativamente planejada – pelas elites brasileiras (ao menos, até a segunda metade do século passado): no mesmo andar d’África.

⁴⁵¹ MacGregor 2014: ix-xxiii

Conclusão

O problema de caracterizar Schulz-Kampfhenkel como mero peão da máquina de propaganda nazista é que ele a manipula mais do que ela manipula a ele – inclusive porque ela era essencial aos planos dele; enquanto ele, em último caso, era irrelevante para ela. Embora o Terceiro Reich invista dinheiro nele, o que salta aos olhos nos documentos é a relativa incomplexidade com a qual tal capital o é entregue. As credenciais científicas de Schulz-Kampfhenkel são aceitas pelos ministérios como uma garantia de confiabilidade porque representavam a avaliação das instituições acadêmicas e museológicas de Berlim. O trabalho dele é útil e desejável aos museus, mas dispensável às altas instâncias do Reich, como verificado quando os ministérios o recusam empréstimos suplementares e julgam que ele deveria abortar a expedição.

Schulz-Kampfhenkel vai ao Brasil como cientista – terreno no qual, em vista das recomendações acadêmicas, não há escrutínio do regime acerca de seu comportamento; e a elite científica apoia-o, na hipótese menos glamourosa, pela confiança na capacidade dele de, no mínimo, reunir coleções de valor. Os Ministérios da Aviação e da Propaganda atendem os seus pedidos – o empréstimo de um hidroavião para reconhecimento da bacia do Jari e de material de filmagem para o filme –, pois seria vantajoso a ambos se Schulz-Kampfhenkel entregasse os resultados prometidos. Contudo, conforme acumulam-se as adversidades no Brasil, as mesmas instâncias governamentais que o haviam dado apoio financeiro recomendam a interrupção das atividades da expedição, ao invés de intervirem em socorro dela, com o intuito de garantirem o cumprimento de objetivos que julgassem como imprescindíveis ou de alto interesse.

Quem procura os ministérios é Schulz-Kampfhenkel, não o contrário – o que pode explicar a falta de ímpeto institucional em ir ao resgate da expedição; em vista do desnível na importância que cada qual dava ao cumprimento das metas, que Schulz-Kampfhenkel e grande parte da bibliografia secundária dão a entender como sendo de igual interesse às duas partes. O que a pesquisa nas fontes revela não é uma relação de afinada colaboração, mas de mútuo oportunismo: da parte de Schulz-Kampfhenkel para obter financiamento, num primeiro momento, e, em seguida, para utilizar esse patrocínio oficial como insigne distinção que ele manipula para abrir portas; da parte dos ministérios, o valor significava apenas um módico investimento em relação ao qual todo fruto era lucro. O Reich gastou

6500 RM com Schulz-Kampfhenkel (no montante, o Ministério da Propaganda contribuiu com 1500 RM), quando, em 1937, o preço médio da produção de um filme na Alemanha era de 537.000 RM⁴⁵² – além do que, já que não se tratava de uma trama de particular ou delicado interesse estratégico, (supostamente) também não demandaria maiores esforços da parte dos agentes estatais.

Tom e teor do filme partem totalmente de Schulz-Kampfhenkel; tanto que diferem do que se julga o paradigmático do cinema nazista. Não encontrei indício de interferência governamental no conteúdo ou na forma do filme ao longo da produção. O procedimento padrão do Ministério da Propaganda era de efetuar os cortes necessários após a finalização dos filmes, ao invés de supervisionar de perto todas as etapas de tudo o que era produzido. Assim, concentravam-se os esforços mais zelosos onde havia mais dinheiro investido e/ou maior relevância estratégica – os newsreels, por exemplo, propaganda cotidiana, imediata e dinâmica. Como mostrado no segundo capítulo, Goebbels não controlava cada detalhe da produção de cada obra. Se algo o desagradasse no produto finalizado, mudanças eram ordenadas ou a exibição era simplesmente proibida. A autoria de *Rätsel der Urwaldhölle* é só de Otto Schulz-Kampfhenkel – tendo o conteúdo sido sancionado a posteriori pelos censores estatais – e não duma massa uniforme e anônima chamada “propaganda nazista”.

No segundo capítulo, procurei mostrar como é enriquecedora a análise do filme sob a perspectiva das estéticas fascistas e da linguagem imperialista nas artes – ao invés de enquadrar *Rätsel der Urwaldhölle* em uma tradição estritamente antropológica ou ligada às teorias do cinema documental, como vinha sendo feito na academia. O amadorismo de Schulz-Kampfhenkel na área – “etnólogo amador”, ele definia – aconselha ao contrário: as referências dele não são Flaherty o Malinowski, mas Karl May. No seu livro *Das Dschungel Rief* (“A selva chama”), ele conta que na infância sentia-se como o alter-ego de May, Old Shatterhand, na trilha de índios nus e oriundos de um “tempo passado”. O filme dá pouca atenção aos costumes indígenas no que eles possuem de particular. O índio exerce o papel do Outro; e o interesse dele pelo Outro limita-se à cor estes que estes emprestam à paisagem de sua aventura. O filme é essencialmente uma autoficção: os protagonistas são os alemães; é uma história sobre o heroísmo germânico, a qual pouco se interessa pelas singularidades dos povos com quem os europeus encontram – interessa-lhes só o aroma de coadjuvantes exóticos, que os corpos deles podem fornecer enquanto imagem. Schulz-Kampfhenkel não

⁴⁵² Welch 2001: 24

se detém na observação dos costumes indígenas. Como escreveu O’Brien sobre um padrão do cinema de aventura produzido durante o nazismo: “Os protagonistas viajam para locais exóticos, mas o estrangeiro funciona mais como um espelho para o ‘inner self’ do que como reflexo de um mundo exterior”⁴⁵³.

Também é preciso frisar o aspecto “pouco genocida” de *Rätsel der Urwaldhölle*. Embora hoje se cultive – muito em decorrência do modo como é representado no cinema – uma concepção do nazismo de uma belicosidade ininterrupta, busquei expor no segundo capítulo o espaço que existia, nos cinemas do regime, para imagens diplomáticas e/ou de “tolerância” – mas, diga-se, nem por isso menos instrumentalizadas pela ditadura, pois a ela serviam para auxiliá-la em sua normalização interna e externa. O estudo dos filmes da época que traziam, de uma forma ou de outra, uma temática colonial revela um discurso característico da expansão imperial europeia: a expansão territorial alemã representaria a salvação das raças inferiores, a quem se traria a civilização e outros progressos. As raças inferiores – em África e Américas – não seriam exterminadas ou tratadas como inimigos, mas salvas pelos alemães que as resgatariam de governos corruptos ou ineptos – nativos ou britânicos (os verdadeiros inimigos, junto aos judeus) – e as colocariam no caminho da civilização, que se manifesta sobretudo através da tecnologia alemã – de todo gênero, inclusive remédios –, tanto que esses filmes se concentram não nos adversários, mas na própria magnificência dos alemães, que se revelam capazes de transpor desafios e manter a honra diante das adversidades. No mais, o retrato de povos como os indígenas de *Rätsel der Urwaldhölle* permitia a Schulz-Kampfhenkel alinhar-se com as estéticas fascistas por meio de características como: o culto à beleza e ao corpo; a idealização de comunidades idílicas vivendo em paisagens virgens e isoladas da modernidade; o repúdio do intelecto e da urbe, associadas aos judeus; o louvor à coragem e a devoção ao líder.

O embaixador alemão no Brasil, Schmidt-Elskop, declarara (ver Anexo 1):

As razões por trás da atitude das autoridades brasileiras são as seguintes: os brasileiros sentem a sua honra violada ao verem que expedições estrangeiras querem “explorar” o seu país da mesma forma que regiões desconhecidas da África são exploradas. Nada é mais insultuoso para o brasileiro do que ver seu país posto no mesmo degrau que colônias tropicais. Ele reage contra mesmo quando não há um propósito de depreciação, à exemplo do caso de Schulz-Kampfhenkel, de quem nenhum observador imparcial julgaria existir esse propósito.

⁴⁵³ O’Brien 2004: 80

O estudo da obra de Schulz-Kampfhennel permite-nos identificar uma dissonância entre dois mundos: o da diplomacia e o da cultura. A crescente relevância internacional do Brasil – intensificada por um contexto de crise (que desencadeará em guerra), onde a aliança de uma potência regional valeria ainda mais – não se traduziu em transformação nos imaginários-e-práticas artísticas-e-culturais europeus, que continuaram a representar o país e os seus habitantes utilizando a mesma linguagem – visual e narrativa – de origem imperialista, pondo o Brasil, dessa forma, “no mesmo degrau que colônias tropicais”, ao contrário do alegado pelo embaixador Schmidt-Elskop na citação acima.

A análise comparativa entre *Rätsel der Urwaldhöhle* e *Aventuras de Hans Staden* (de Monteiro Lobato) e *O Descobrimento do Brasil* (de Humberto Mauro) revela mais semelhanças e aproximações do que diferenças ou antagonismos no modo de representar os povos indígenas. A popularidade de Karl May no Brasil à época demonstra que alguns dos mesmos referenciais circulavam nos dois lados do Atlântico – no caso, uma referência crucial, que moldou Hitler e Schulz-Kampfhennel e era consumida com avidez equânime pelas crianças brasileiras com acesso à leitura –, de forma que *Rätsel der Urwaldhöhle* não seria um objeto estranho às sensibilidades brasileiras (oficiais) da época.

A manutenção de imaginários e práticas de influxo imperialista está no centro da polémica a respeito do Humboldt-Forum, o novo museu de Berlim, cuja mise-en-scène efetivamente põe o Brasil “no mesmo degrau [andar] que colônias tropicais”. Por mais que nem o Brasil nem as nações africanas sejam colônias, os críticos do museu acusam-no de promover uma perspectiva que remonta à época imperial, inclusive porque as peças foram obtidas em um contexto de pilhagem imperialista. No entanto, as peças vindas da coleção de Schulz-Kampfhennel não foram roubadas, mas exportadas com consentimento do governo brasileiro por intermédio do CFEACB – órgão criado para, entre outras coisas, regular o mercado de exportação do patrimônio científico e cultural nacional, afirmando a soberania da nação brasileira em contraposição à outros territórios então ainda coloniais onde europeus (e norte-americanos) poderiam agir como bem entendessem. De qualquer maneira, como pode-se inferir na montagem Humboldt-Forum, independente da origem legal ou ilegal, as peças do Brasil ou da África seriam organizadas no “mesmo degrau” – para o desgosto das elites brasileiras da época no que se refere à sua autoimagem. Quanto ao estado atual da coleção de Schulz-Kampfhennel no Brasil – no Museu Emilio Goeldi e no Museu Nacional –, o que se destaca é, a despeito de iniciativas como o CFEACB, o contínuo descaso com o patrimônio nacional e indígena.

Bibliografia:

Fontes primárias:

AHI – Arquivo Histórico do Itamaraty

BAB – Bundesarchiv Berlin

IAI – Ibero-Amerikanisches Institut

MAST – Museu de Astronomia e Ciências Afins (Arquivo de História da Ciência)

SMB/ZA – Staatliche Museen zu Berlin/Zentralarchiv

SCHULZ-KAMPFHENKEL, Otto. Das Dschungel rief: Zoologie-Student, Tierfänger, Urwaldjäger in liberianischer Wildnis. Berlin: Neufeld & Henius, 1933.

SCHULZ-KAMPFHENKEL, Otto. Rätsel der Urwaldhöhle: Vorstoß in unerforschte Urwälder des Amazonasstromes. Berlin: Deutscher Verlag, 1938.

(Demais publicações de Schulz-Kampfhenkel em jornais e revistas em IAI/N-0174).

Fontes secundárias:

AITKEN, Robbie; ROSENHAFT, Eve. *Black Germany: The making and unmaking of a diaspora community, 1884–1960*. Cambridge e Nova York: Cambridge University Press, 2013.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ARENZ, Karl Heinz & LIMA, Simone Quaresma. *Resenha de “Vom Amazonas an die Ostfront”*. Revista Estudos Amazônicos, vol. XI, nº 2 (2015), pp. 233-244

ASSMAN, Aleida. *How History Takes Place*. In: *Memory, History, and Colonialism: Engaging with Pierre Nora in Colonial and Postcolonial Contexts* (Indra Sengupta ed.). Londres: German Historical Institute, 2009, pp. 151-65.

BENJAMIN, Walter. *Illuminations* (Hannah Arendt ed.). Nova York: Schocken Books, 2003.

BERMAN, Nina. *Orientalism, Imperialism, and Nationalism: Karl May's Orientzyklus*. In:

The Imperialist Imagination: German Colonialism and Its Legacy (Friedrichsmeyer, Lennox & Zantop eds.). Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998, pp. 51-68.

BREWER, John. *Microhistory and the histories of everyday life*. Cultural and Social History, v. 7, n. 1, p. 87-109, 2010.

CALLOWAY, Colin Gordon; GEMÜNDEN, Gerd; ZANTOP, Susanne (eds.). *Germans and Indians: Fantasies, encounters, projections*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.

CAYCEDO, Augusto Oyuela; FISCHER, Manuela & DUIN, Renzo. *Von „Herrenmenschen“ und „Waldmenschen“. Die ethnographische Inszenierung der „Deutschen Amazonas-Jary-Expedition“ von 1935 bis 1937*. In: *Vom Amazonas an die Ostfront: der Expeditionsreisende und Geograph Otto Schulz-Kampfhenkel, 1910-1989* (Flachowsky & Stoecker eds.). Colônia/Viena/Weimar: Böhlau Verlag, 2011, pp. 97-128.

CONRAD, Sebastian. *German colonialism: a short history*. Cambridge e Nova York: Cambridge University Press, 2011.

CONNELL, Raewyn. *A iminente revolução na teoria social*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 27, n. 80, p. 09-20, 2012.

DAVIS, Wolfgang. *„Rätsel der Urwaldhöhle“ – Der Film*. In: *Vom Amazonas an die Ostfront: der Expeditionsreisende und Geograph Otto Schulz-Kampfhenkel, 1910-1989* (Flachowsky & Stoecker eds.). Colônia/Viena/Weimar: Böhlau Verlag, 2011, pp. 190-205.

DIETRICH, Ana Maria. *Nazismo Tropical? O Partido Nazista no Brasil*. Tese de Doutorado em História na Universidade São Paulo. São Paulo: USP, 2007.

FEEST, Christian. *Germany's Indians in a European Perspective*. In: *Germans and Indians: fantasies, encounters, projections* (Calloway, Gemünden & Zantop, eds.). Lincoln: University of Nebraska Press, 2002, pp. 25-46.

FLACHOWSKY, Sören & STOECKER, Holger (eds.). *Vom Amazonas an die Ostfront: der Expeditionsreisende und Geograph Otto Schulz-Kampfhenkel (1910-1989)*. Colônia/Viena/Weimar: Böhlau Verlag, 2011.

GINZBURG, Carlo; *Microhistory: Two or three things that I know about it*. Critical Inquiry, v. 20, n. 1, 1993, pp. 10-35.

GLÜSING, Jens. *Das Guayana-Projekt. Ein deutsches Abenteuer am Amazonas*. Berlin:

Christoph Links Verlag, 2008.

GOSWAMI, Manu. 'Englishness' on the Imperial Circuit: Mutiny Tours in Colonial South Asia. In: *Journal of historical sociology*, 9.1, 1996, pp. 54-84.

GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. *Coleções e expedições vigiadas: os etnólogos no Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil*. São Paulo: Hucitec/ANPOCS, 1998.

HAKE, Sabine. *Mapping the Native Body: On Africa and the Colonial Film*. In: *The Imperialist Imagination: German Colonialism and Its Legacy* (Friedrichsmeyer, Lennox & Zantop eds.). Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998, pp. 38-57.

Häusler, Hermann. *Geographen im Zweiten Weltkrieg: Die „Forschungsstaffel zbV“ – Nutzung der Potenziale des Georaumes für militärische Zwecke*. *Annals of the Austrian Geographical Society*, Vol. 160, pp. 9–56. Viena: 2018

HUYSEN, Andreas. *Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

JULIÃO, André Gomes. *Chô! Chô! Passarinho: a recepção brasileira às expedições científicas alemãs, 1933-1942*. Dissertação de Mestrado em História da Ciência na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: PUC-SP, 2016.

KERSHAW, Ian. *The Nazi dictatorship: Problems and perspectives of interpretation*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2016.

KOSELLECK, Reinhart. *Introduction and prefaces to the Geschichtliche Grundbegriffe*. *Contributions to the History of Concepts*, v.6, n.1, 2011, pp. 1-37.

KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler*. Princeton: Princeton University Press, 2004.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa: ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KREIMEIER, Klaus. *The Ufa story: a history of Germany's greatest film company, 1918-1945*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1999.

LANGBEHN, Volker (Ed.). *German colonialism, visual culture, and modern memory*. Londres: Routledge, 2010.

LEPORE, Jill. *Historians who love too much: Reflections on microhistory and biography*. *The Journal of American History*, v. 88, n. 1, p, 2001, pp. 129-144.

- LEVI, Giovanni. *On Microhistory*. In: *New Perspectives on. Historical Writing* (Peter Burke ed.). Cambridge: Polity Press, 1991, pp. 93-113.
- LOBATO, Monteiro. *Aventuras de Hans Staden*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.
- LUTZ, Hartmut. *German Indianthusiasm. A Socially Constructed German National(ist) Myth*. In: *Germans and Indians: Fantasies, encounters, projections* (Calloway, Gemünden & Zantop, eds.). Lincoln: University of Nebraska Press, 2002, pp. 167-184.
- MANN, Klaus. *Cowboy Mentor of the Führer*. In: *The Living Age*, Novembro 1940, pp. 217-222.
- MERHEJ, Merenice. *Ler, verbo transitivo: o jornal “A Voz da Infância” na gestão Mário de Andrade*. Dissertação de Mestrado em Educação na Universidade São Paulo. São Paulo: USP, 2017.
- MICHAEL, Theodor. *Black German: An Afro-German Life in the Twentieth Century*. Liverpool: Liverpool University Press, 2017.
- MIGNOLO, Walter. *Local histories/global designs: Coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. Princeton: Princeton University Press, 2012.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013.
- MOURA, Gerson. *Sucessos e ilusões: relações internacionais do Brasil durante e após a Segunda Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1980.
- NAZARIO, Luiz. *Nazi Film Politics in Brazil, 1933–42*. In: *Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema* (Vande Winkel & Welch eds.). Londres: Palgrave Macmillan, 2011, pp. 85-98.
- NIVEN, Bill. *Hitler and Film: The Führer's Hidden Passion*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2018.
- NORA, Pierre. *Between memory and history: Les lieux de mémoire*. Representations 26, Spring, 1989, pp. 7-24.
- O'BRIEN, Mary-Elizabeth. *Nazi cinema as enchantment: the politics of entertainment in the Third Reich*. Rochester, Nova York: Camden House, 2004.
- OHL, Michael. *Das Fell in die Sammlung, das Fleisch in den Kochtopf. Otto Schulz-Kampfhnenkel als Zoologe und Tierfänger*. In: *Vom Amazonas an die Ostfront: der*

Expeditionsreisende und Geograph Otto Schulz-Kampfhenkel, 1910-1989 (Flachowsky & Stoecker eds.). Colônia/Viena/Weimar: Böhlau Verlag, 2011, pp. 129-163.

PERRAS, Arne. *Carl Peters and German Imperialism 1856-1918: A Political Biography*. Oxford: Clarendon Press, 2004.

RAFFAINI, Patricia Tavares. *Pequenos poemas em prosa. Vestígios da leitura ficcional na infância nas décadas de 30 e 40*. Tese de Doutorado em História na Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2008.

RENTSCHLER, Eric. *The ministry of illusion: Nazi cinema and its afterlife*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

RISÉRIO, Antonio. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. São Paulo: Editora 34, 2007.

SÁ, Magali Romero & SILVA, André Felipe Cândido da. *Citizens of the Third Reich in the Tropics: German Scientific Expeditions to Brazil under the Vargas Regime, 1933–40*. In: *Nazi Germany and Southern Europe, 1933–45* (Clara & Ninho eds.). Londres: Palgrave Macmillan, 2016, pp. 232-255.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SARÈ, Constant Kpao. *Abuses of German colonial history. The character of Carl Peters as a weapon for völkisch and National Socialist discourse: Anglophobia, Anti-Semitism and Aryanism*. In: *German Colonialism and National Identity* (Perraudin & Zimmerer eds.). Londres: Routledge, 2011, pp. 160-172.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: UNESP, 2004.

SEITENFUS, Ricardo Antônio Silva. *O Brasil de Getúlio Vargas e a formação dos blocos: 1930-1942: o processo do envolvimento brasileiro na II Guerra Mundial*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

STOECKER, Helmut. *German imperialism in Africa: From the beginnings until the Second World War*. Londres: Hurst & Co., 1986.

STOECKER, Holger. *Die Jagd auf letzte „weiße Flecken der Erde“*. *Stationen eines juvenilen Expeditionsreisenden, 1910–1941 in Vom Amazonas an die Ostfront: der Expeditionsreisende und Geograph Otto Schulz-Kampfhenkel, 1910-1989* (Flachowsky &

- Stoecker eds.). Colônia/Viena/Weimar: Böhlau Verlag, 2011, pp. 23-96.
- SONTAG, Susan. *Under the Sign of Saturn*. Nova York: Vintage Books, 1981
- SOUZA LIMA, Antonio Carlos de. *O governo dos índios sob a gestão do SPI*. In: *História dos índios no Brasil* (Carneiro da Cunha ed.). São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 155-172.
- TRIVELLATO, Francesca. *Is there a future for Italian microhistory in the age of global history?*. California Italian Studies, v. 2, n. 1, 2011, pp. 1-26.
- WELCH, David. *Propaganda and the German cinema, 1933-1945*. Londres e Nova York: IB Tauris, 2001.
- WELCH, David & WINKEL, Roel Vande. *Europe's New Hollywood? The German Film Industry Under Nazi Rule, 1933-45*. In: *Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema* (Vande Winkel & Welch eds.). Londres: Palgrave Macmillan, 2011. p. 1-24.
- WINKEL, Roel Vande. *Ohm Krüger's Travels: A Case Study in the Export of Third-Reich Film Propaganda*. Historical Reflections/Réflexions Historiques, v. 35, n. 2, 2009, pp. 108-124.
- WHARTON, Steve. *Screening Reality: French Documentary Film during the German Occupation*. Berlim: Peter Lang, 2006.
- ZAUGG, Roberto. *Grossfriedrichsburg, the First German Colony in Africa? Brandenburg-Prussia, Atlantic Entanglements and National Memory*. In: *Shadows of Empire in West Africa* (Osei-Tutu & Smith eds.). Londres: Palgrave Macmillan, 2018. p. 33-73.
- ZANTOP, Susanne. *Close Encounters: Deutsche and Indianer*. In: *Germans and Indians: Fantasies, encounters, projections* (Calloway, Gemünden & Zantop, eds.). Lincoln: University of Nebraska Press, 2002, pp. 3-14.

Anexo 1 – Carta do Embaixador Schmidt-Elskop ao Ministério das Relações Exteriores alemão, 27/11/1935.

Todas as autoridades brasileiras envolvidas na questão mostraram-se intransigentes, desconfiadas, esforçadas em prolongar a chicana burocrática pelo maior tempo possível e dificultar a expedição tanto quanto possível, ou mesmo torna-la impossível. Agora, pelo uso energético de todos os meios possíveis, finalmente obteve-se a permissão para a sua execução.

As razões por trás da atitude das autoridades brasileiras são as seguintes: os brasileiros sentem a sua honra violada ao verem que expedições estrangeiras querem “explorar” o seu país da mesma forma que regiões desconhecidas da África são exploradas. Nada é mais insultuoso para o brasileiro do que ver seu país posto no mesmo degrau que colônias tropicais. Ele reage contra mesmo quando não há um propósito de depreciação, à exemplo do caso de Schulz-Kampfhenkel, de quem nenhum observador imparcial julgaria existir esse propósito. O chefe do Estado-maior do Exército, General Pessoa, de quem sou amigo, ocasionalmente disse-me em tom admoestatório que a expedição de Schulz-Kampfhenkel causava a impressão de que o Brasil era um território inexplorado. Outro oficial brasileiro ativamente envolvido na questão disse-me que, embora parte do país se encontre inexplorado, é preferível que os brasileiros o explorem por si próprios e que, em qualquer caso, tal exploração seja realizada com o consentimento do governo brasileiro.

Envio um exemplar do Regulamento do Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil, donde os requerimentos clarificam a postura brasileira frente às expedições estrangeiras. O Brasil deseja monitorar incisivamente tais expedições, de modo a evitar que material valioso seja exportado do país. Tal desejo não é, de todo, incompreensível; mas, em relação aos cientistas, é menos compreensível sua adesão à posição brasileira de que interessantes trabalhos de pesquisa devem ser bloqueados até que o Brasil os possa empreender por si próprio. Talvez seja verdade, tal qual é ocasionalmente mencionado por autoridades brasileiras, que prévias expedições contrabandearam material valioso para fora do país, contornando a legislação, circunstâncias que exacerbaram as animosidades contra as expedições estrangeiras, razão pela qual mais pedidos de aprovações têm sido rejeitados – e as expedições que não obtêm tal autorização são tratadas de maneira rigorosa.

No caso de Schulz-Kampfhenkel, duas outras circunstâncias prejudicaram seu empreendimento. A primeira foi o fato da expedição ter chegado ao país sem ter adquirido as autorizações necessárias, de modo que os passos precisaram ser dados pela legação

diplomática alemã com o intuito de acelerar a resolução da questão. A outra circunstância estava relacionada com o avião que a expedição intencionava utilizar. A desconfiança das autoridades tornou-se imediatamente muito ativa, suspeitando de todas as possíveis segundas intenções que pudessem estar por detrás da expedição – quais, é difícil de adivinhar. Em decorrência das rigorosas regras impostas pelo Comandante da 8. Região Militar ao senhor Schulz-Kampfhenkel quanto ao uso da aeronave, presumo que exista a suspeita de que o senhor Schulz-Kampfhenkel queira tirar fotografias aéreas de importância estratégica. De fato, Schulz-Kampfhenkel foi retratado por um jornal paraense como um espião. Mas é um mistério brasileiro a razão que os alemães teriam para possuir intenções do gênero em relação à uma área florestal deserta, completamente remota e inacessível.

[...] Eu ficaria grato se expedições congêneres fossem, no futuro, devidamente informadas e prevenidas de deixar a Alemanha antes de concluírem todas as formalidades necessárias para a sua execução em território brasileiro, mesmo que lhe tenham sido prometidos rápidos despachos pela Embaixada do Brasil em Berlim, pelos Consulados do Brasil ou pelo Coronel Gaelzer-Netto, conhecido amigo da Alemanha, mas sem influências nesses assuntos. Tal qual aconteceu no caso de Schulz-Kampfhenkel: sem que essas garantias sejam cumpridas, não terá feito a menor impressão nas autoridades internas do Brasil⁴⁵⁴.

⁴⁵⁴ BAB, R/4901/2541, Carta do Embaixador Schmidt-Elskop ao Auswärtiges Amt, 27/11/1935.

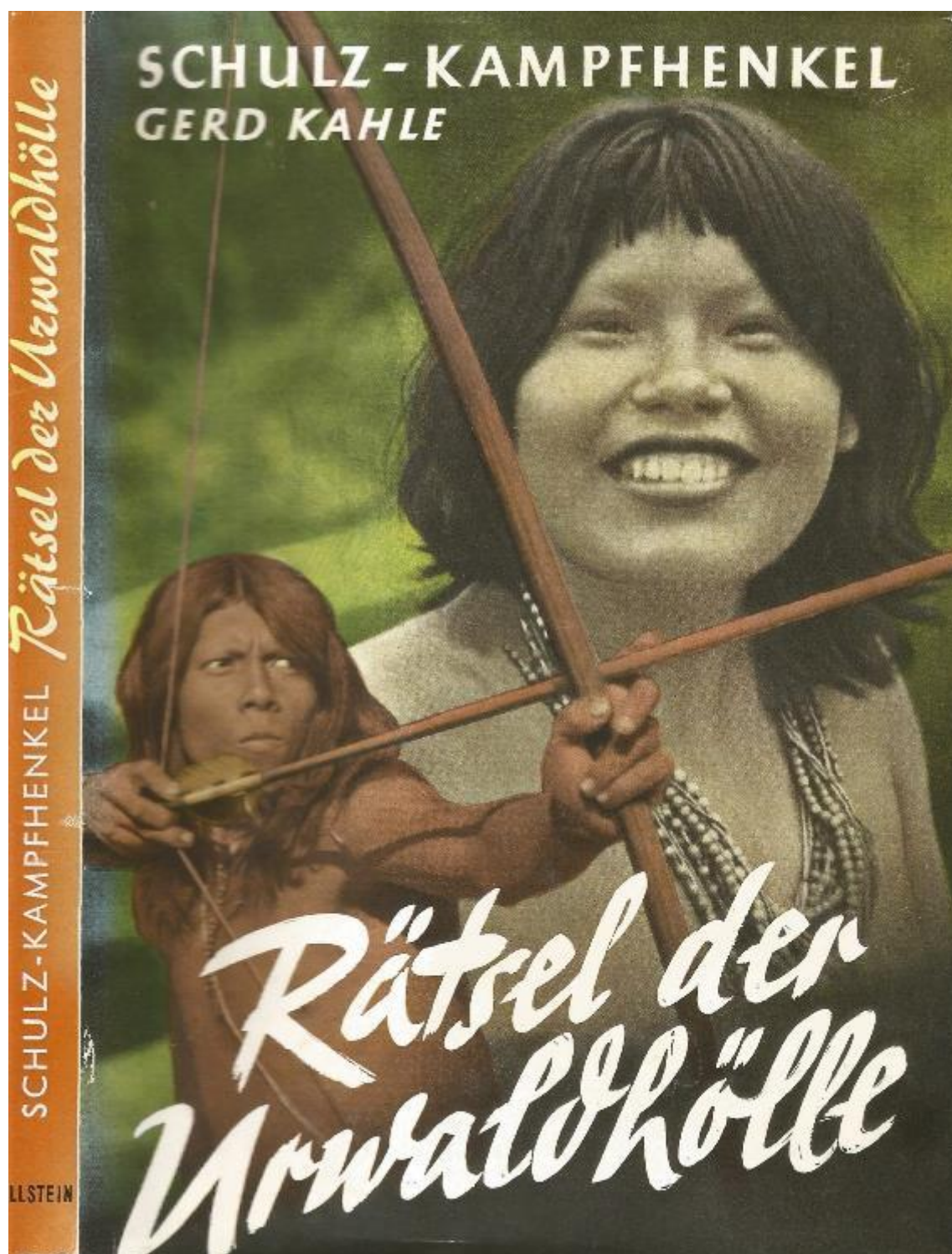


FOTO 1 – Capa do livro *Rätsel der Urwaldhöhle*.

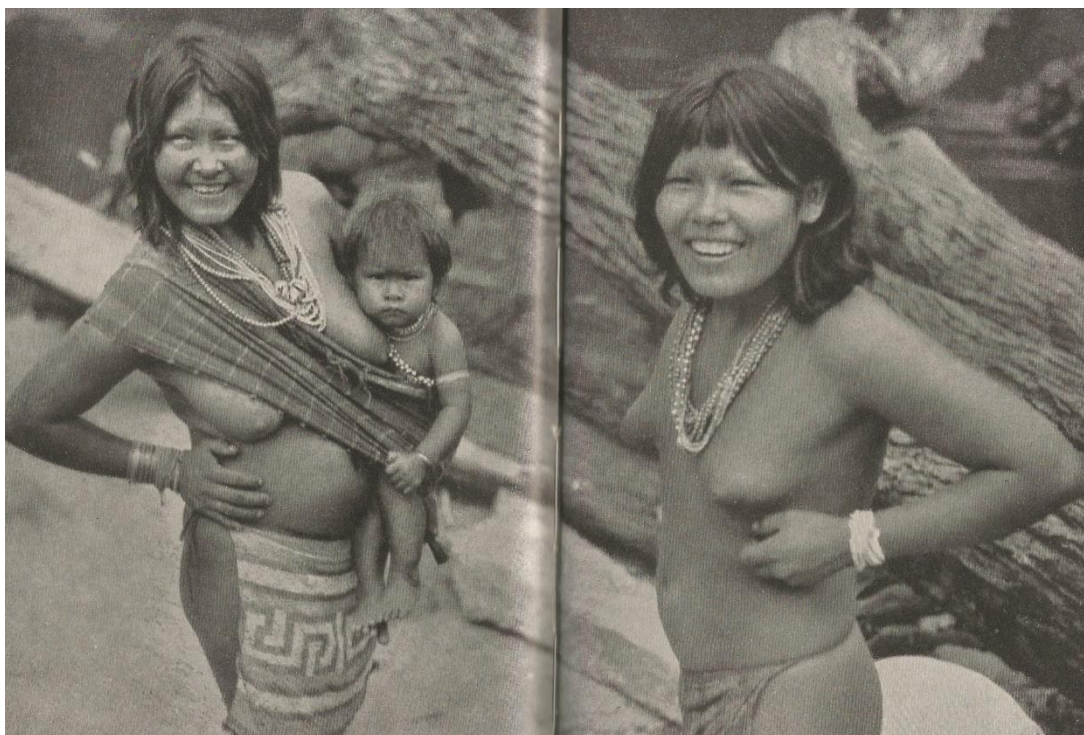


FOTO 2 (acima) – os “homens da selva”, como Schulz-Kampfhenkel chama os habitantes do Jari; FOTO 3 (abaixo) – a vida bucólica na Amazônia, o homem integrado à natureza; Imagens do livro *Rätsel der Urwaldhölle*.



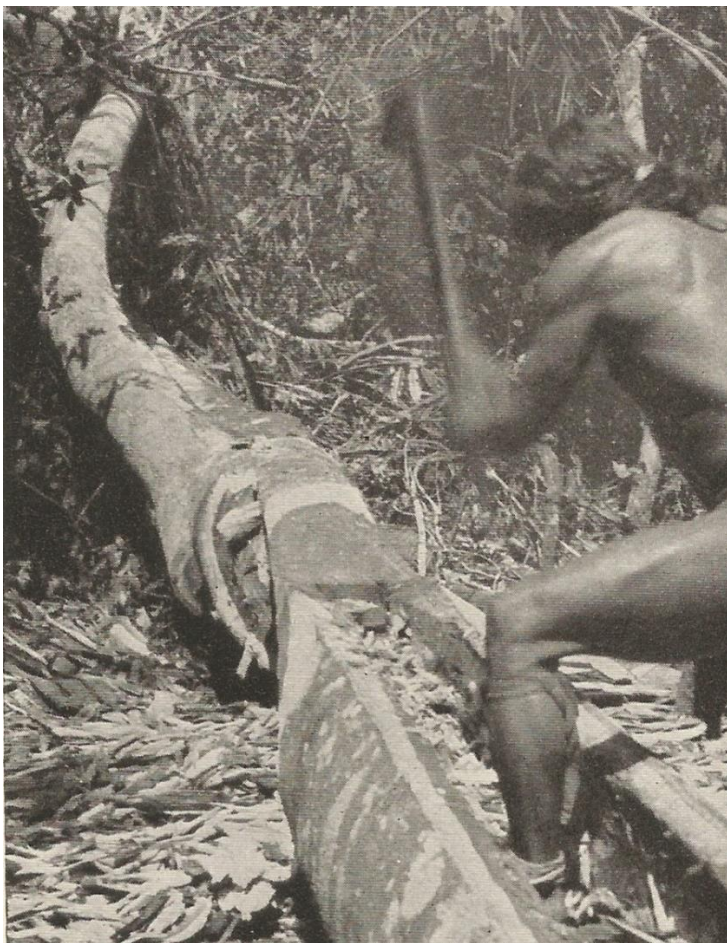


FOTO 4 (acima) – um índio esculpe uma canoa a partir de um tronco de árvore; FOTO 5 (abaixo) – Schulz-Kampfhenkel escreve que alguns índios tinham pânico da câmera; Imagem do livro *Rätsel der Urwaldhöhle*.



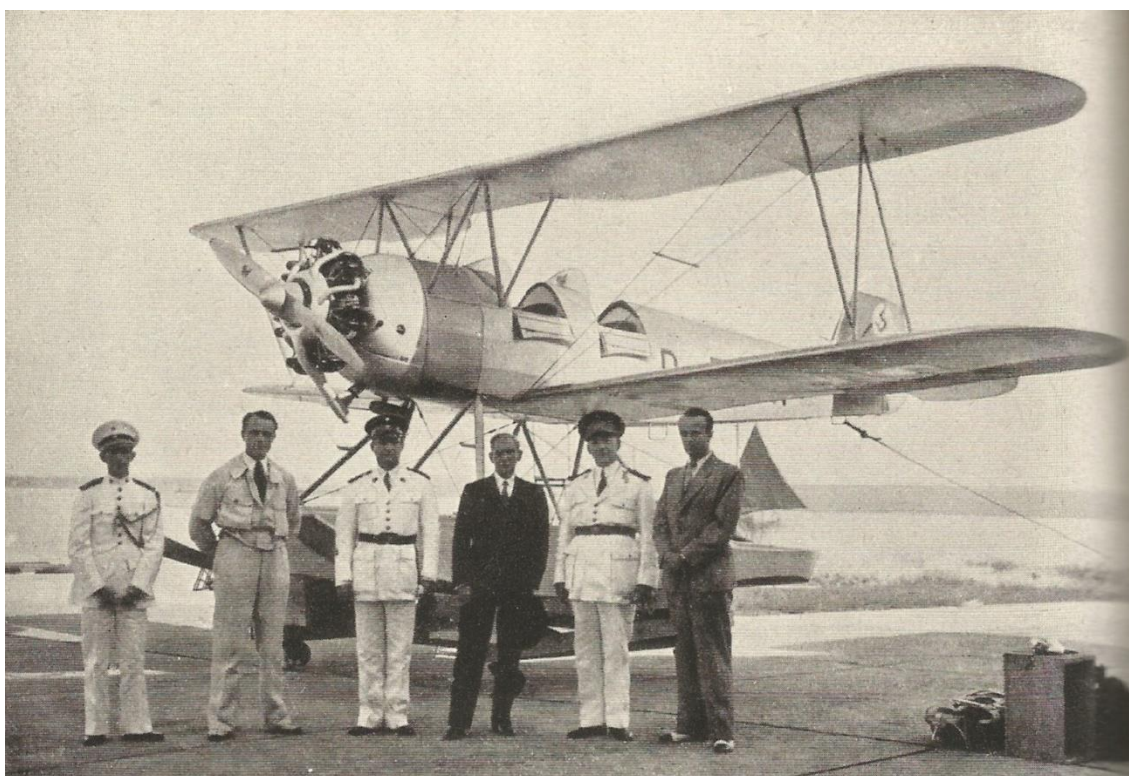


FOTO 6 (acima) – Schulz-Kampfhenkel e Kahle com o governador do Pará, José Carneiro da Gama Malcher, e o comandante da 8ª Região Militar, General Daltro Filho, durante inspeção do trabalho dos alemães em Belém; FOTO 7 (abaixo) – o hidroavião no Jari; Imagens do livro *Rätsel der Urwaldhöhle*.





FOTO 8 (acima) – os alemães navegando o Jari com a suástica hasteada; Abaixo: FOTO 9 (abaixo) – Greiner e a “equipe de caboclos” contratada pelos alemães – 16, porém 15 na foto; Imagens do livro *Rätsel der Urwaldhölle*.





FOTO 10 (acima) – caboclos e alemães esforçam-se para o barco atravessar o istmo;
FOTO 11 (abaixo) – Werner Herzog filmando *Fitzcarraldo* na Amazônia.

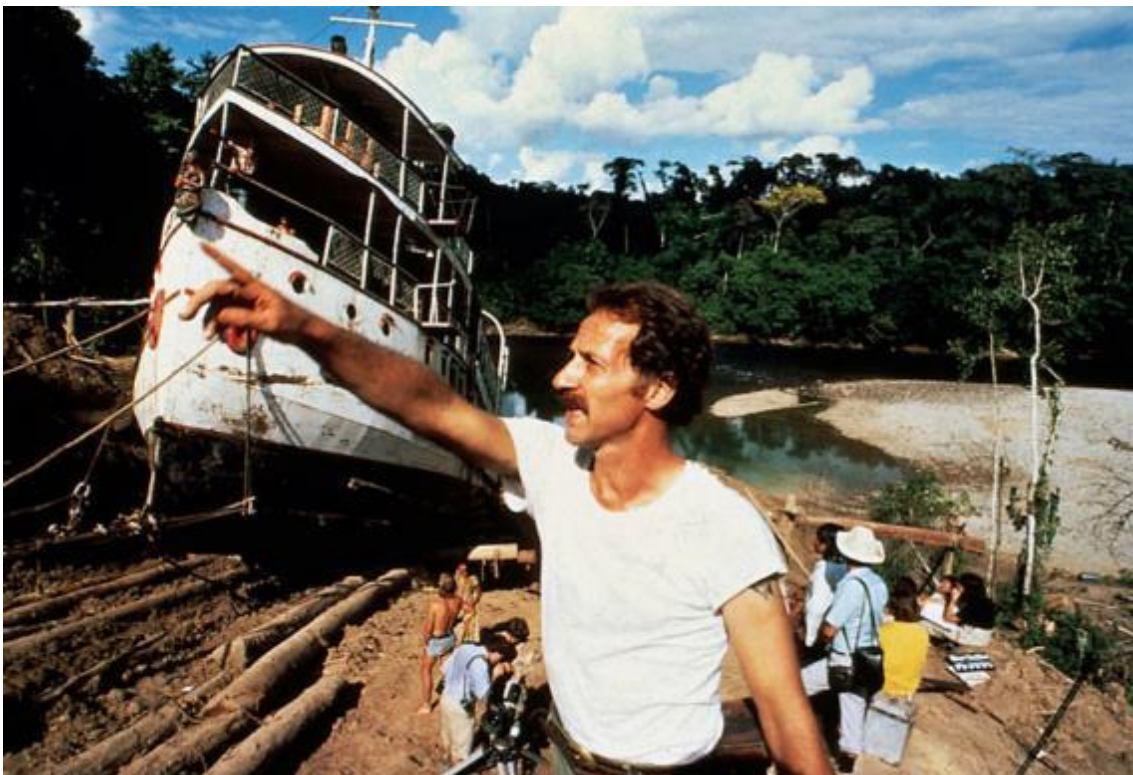
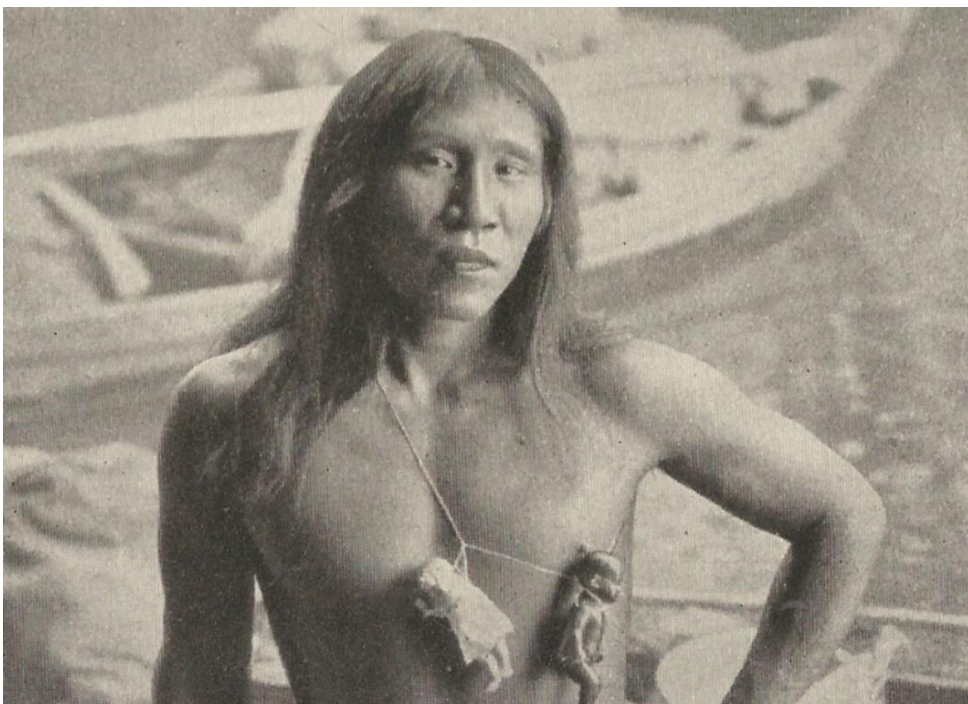




FOTO 12 – As correntezas do Rio Jari; Imagem do livro *Rätsel der Urwaldhölle*.



FOTOS 13 & 14 – Os índios retratados por Schulz-Kampfhenkel; Imagens do livro *Rätsel der Urwaldhöhle*.



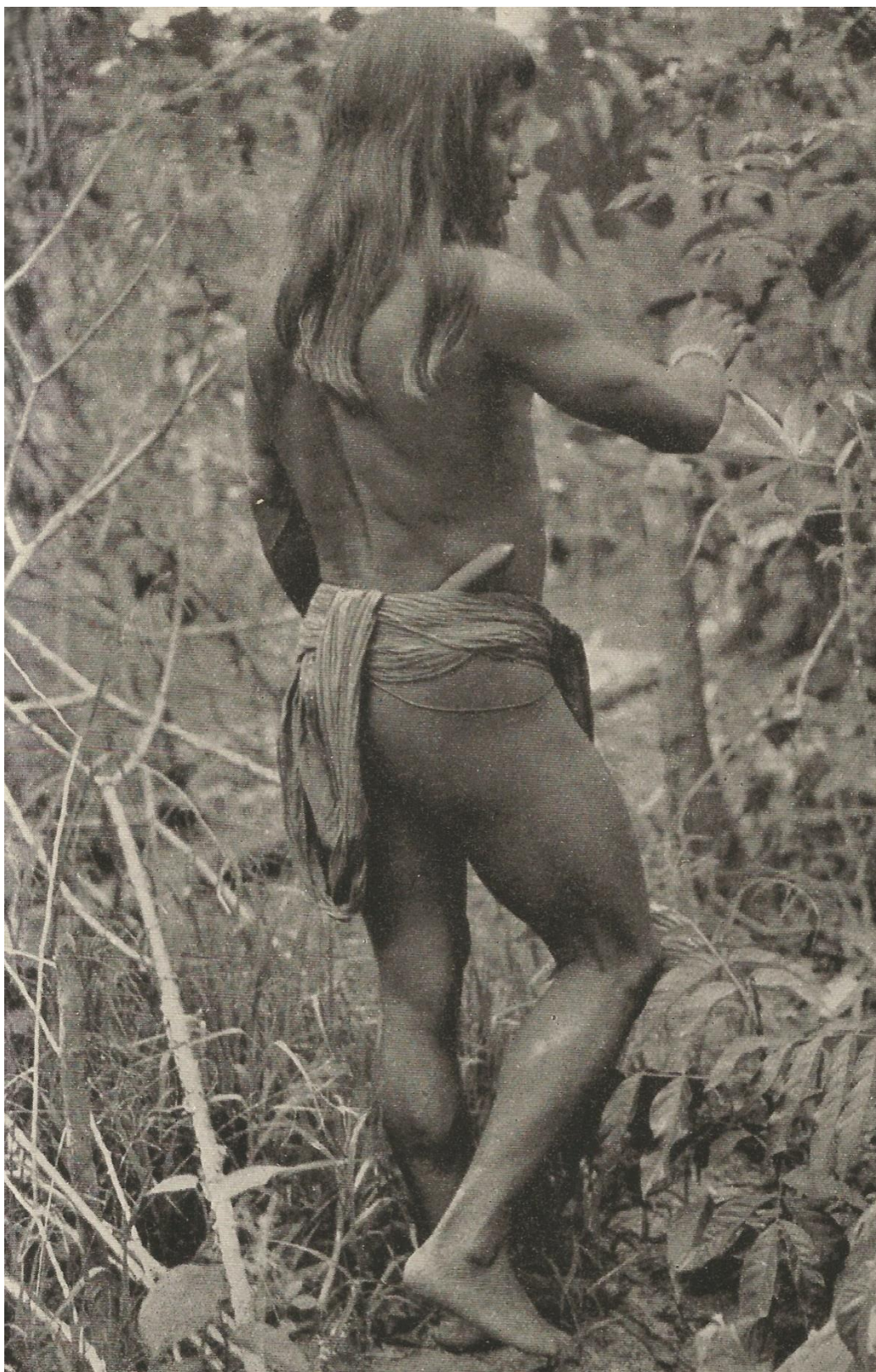
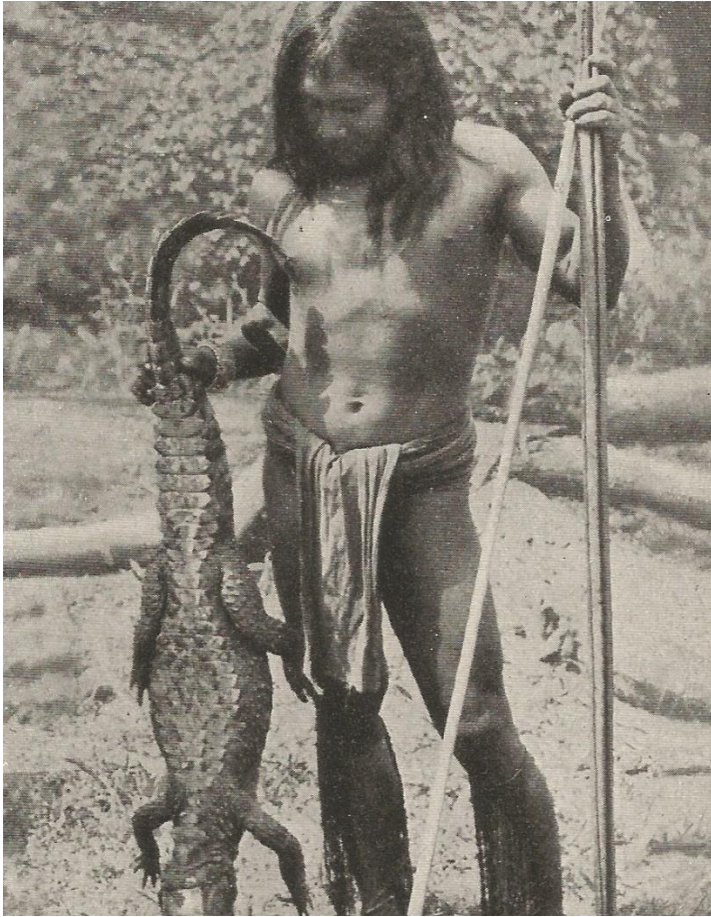


FOTO 14 – O corpo indígena segundo Schulz-Kampfenkel; Imagem do livro *Rätsel der Urwaldhöhle*.



FOTOS 15 & 16 – Animais capturados; Imagens do livro *Rätsel der Urwaldhölle*.

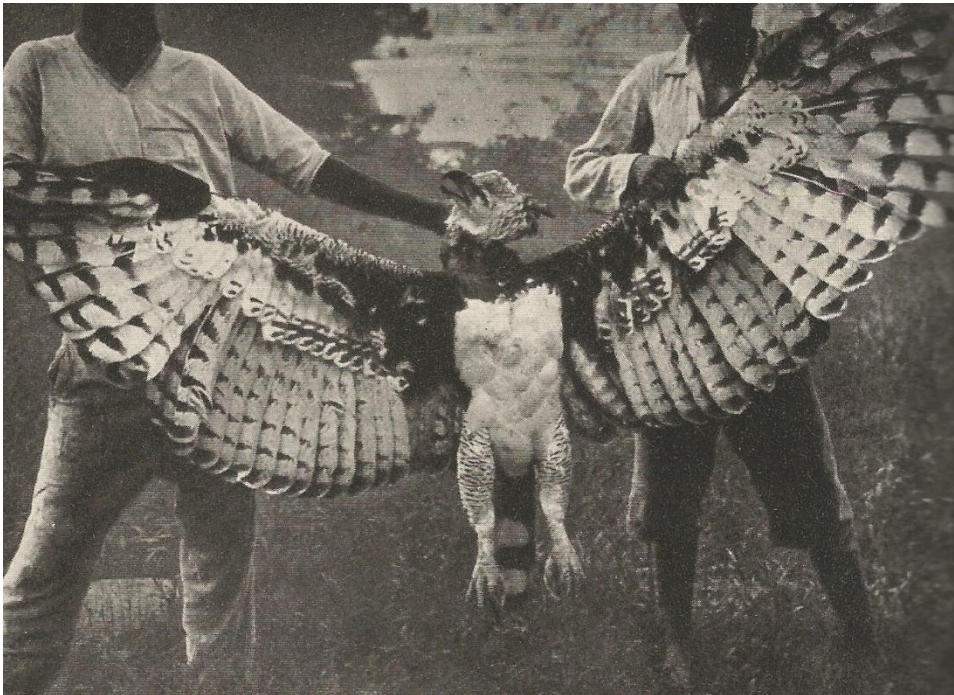


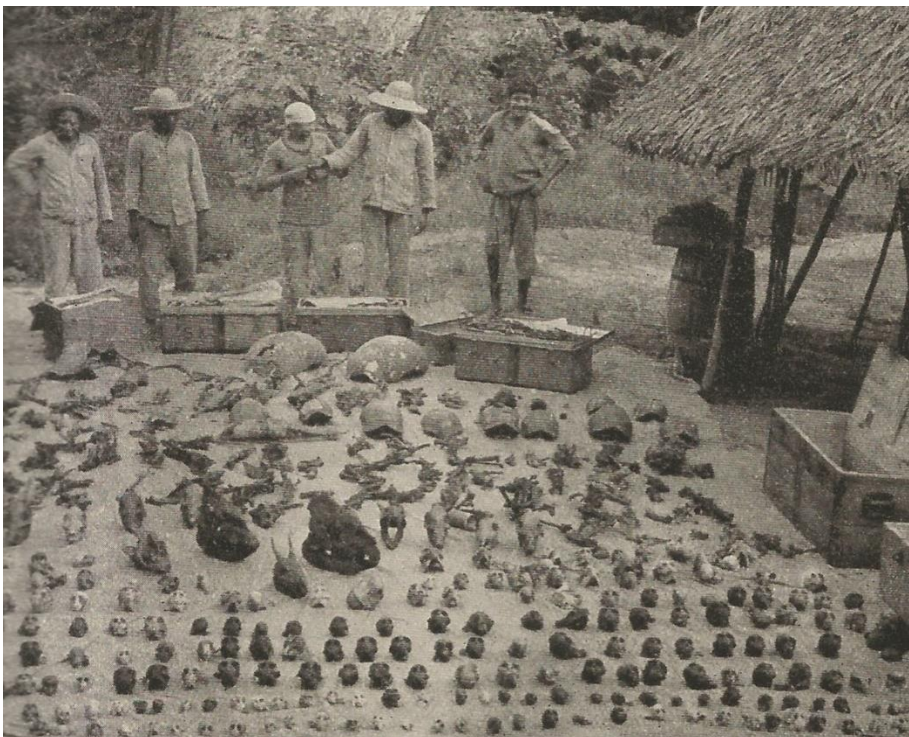


FOTO 16 (acima) – os alemães na aldeia entre os Aparai; Abaixo: FOTO 17 (abaixo) – Schulz-Kampfhenkel “arrisca-se” como dentista; Imagens do livro *Rätsel der Urwaldhöhle*.





FOTO 18 (acima) – os alemães compõem a sua coleção de peles de animais; Abaixo: FOTO 19 (abaixo) – a expedição exhibe os crânios e esqueletos coletados; Imagens do livro *Rätsel der Urwaldhöhle*.



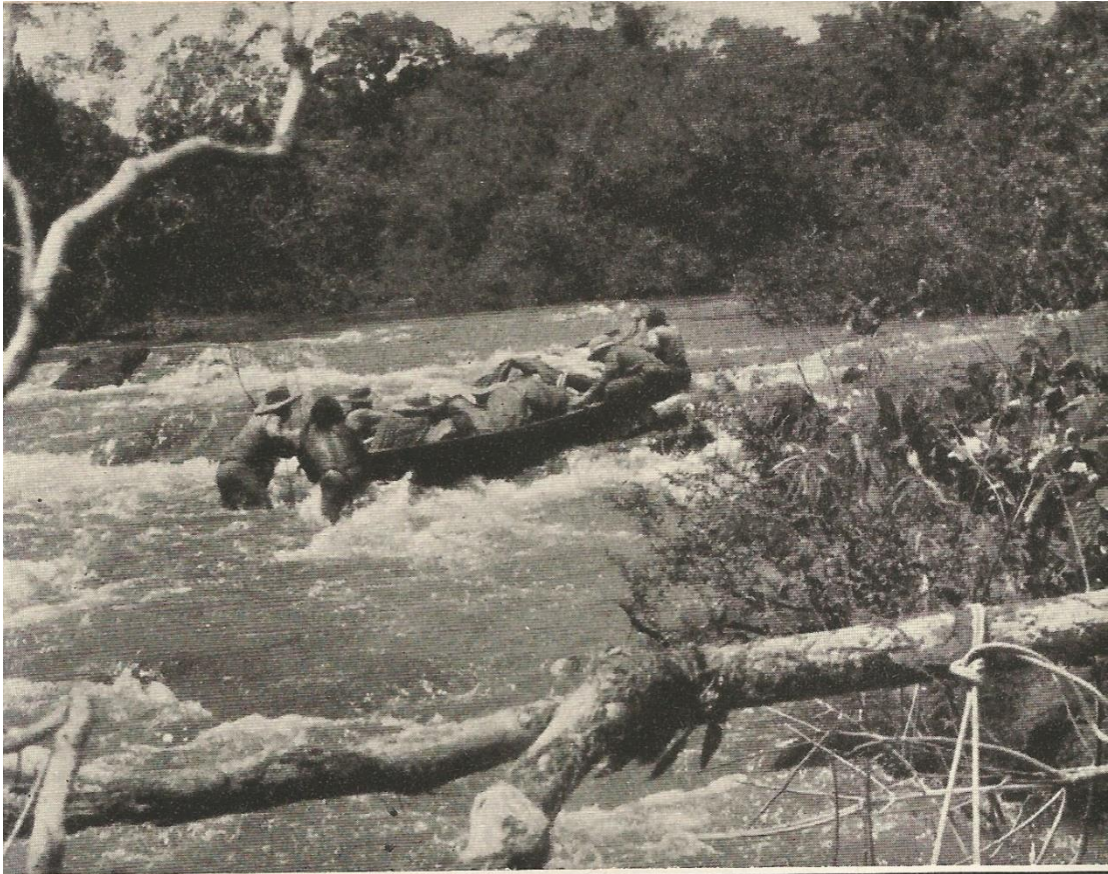


FOTO 20 – A batalha contra o Rio Jari; Imagem do livro *Rätsel der Urwaldhölle*.



FOTOS 21 & 22 – Os índios e os animais, vivendo em harmonia com a natureza; Imagens do livro *Rätsel der Urwaldhölle*.



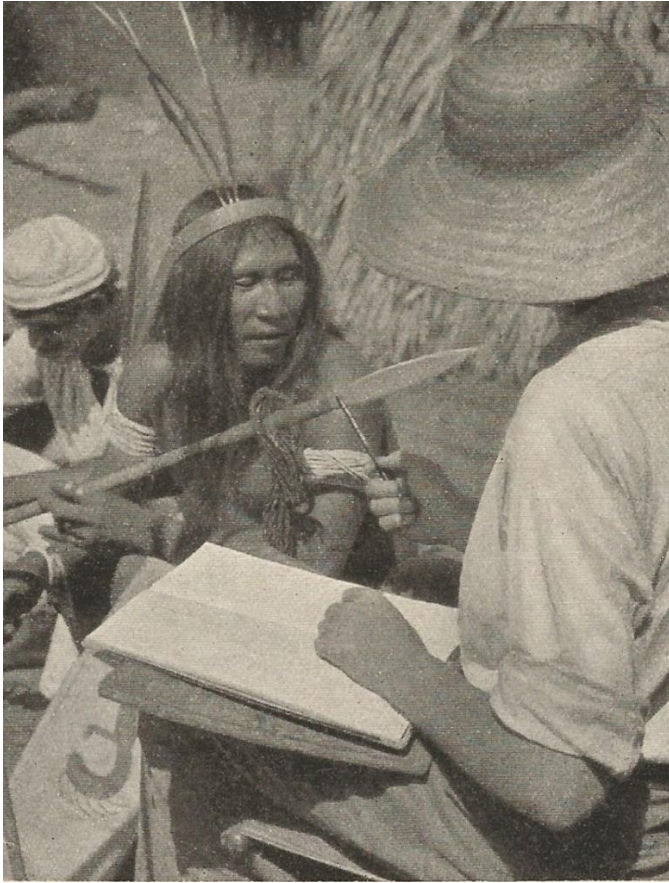


FOTO 23 (acima) – Realizando o trabalho etnológico; Imagem do livro *Rätsel der Urwaldhölle*; FOTO 24 (abaixo) – os alemães trocam pérolas e facas por artefatos dos Aparai; Imagens do livro *Rätsel der Urwaldhölle*.



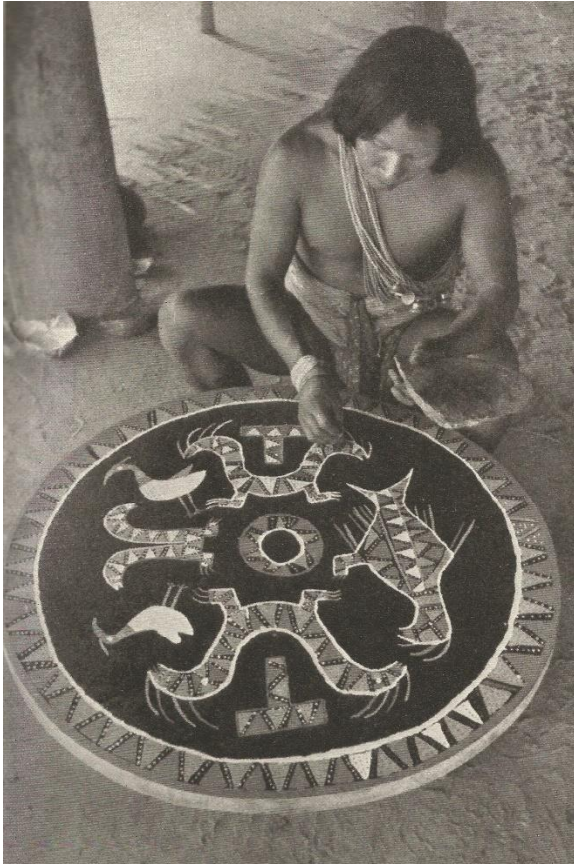
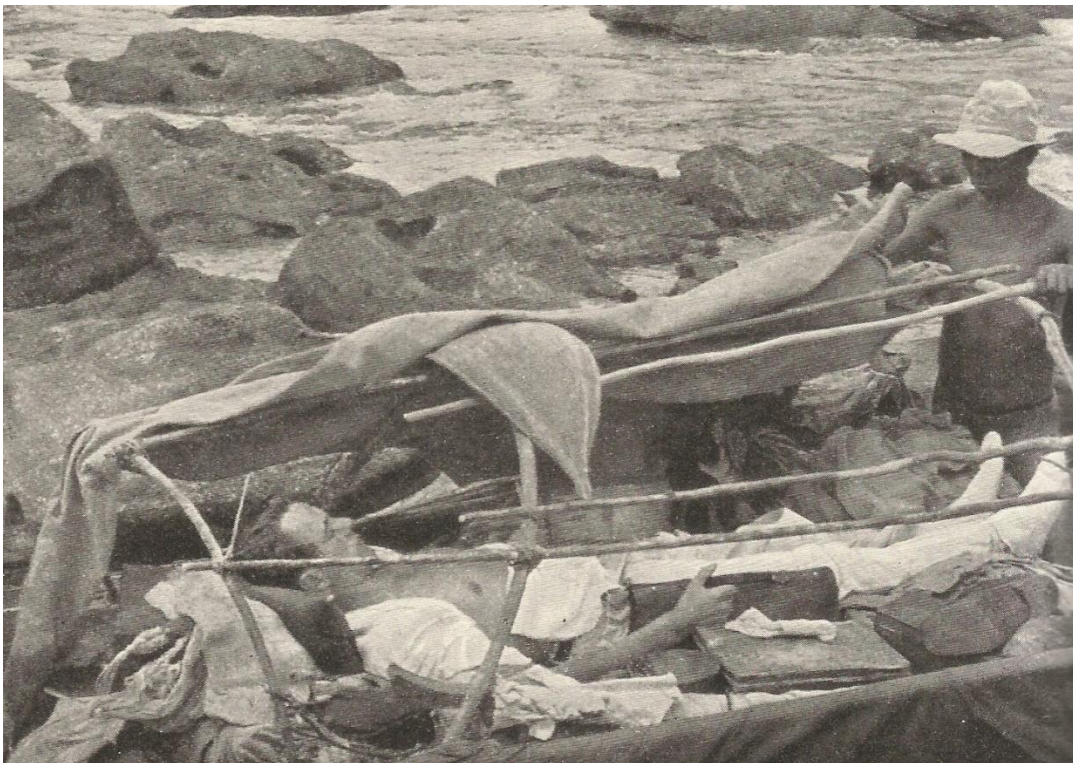


FOTO 25 (acima) – “Winnetou” pinta arte religiosa Aparai; FOTO 26 (abaixo) – proteção contra o período de chuvas; Imagens do livro *Rätsel der Urwaldhölle*.



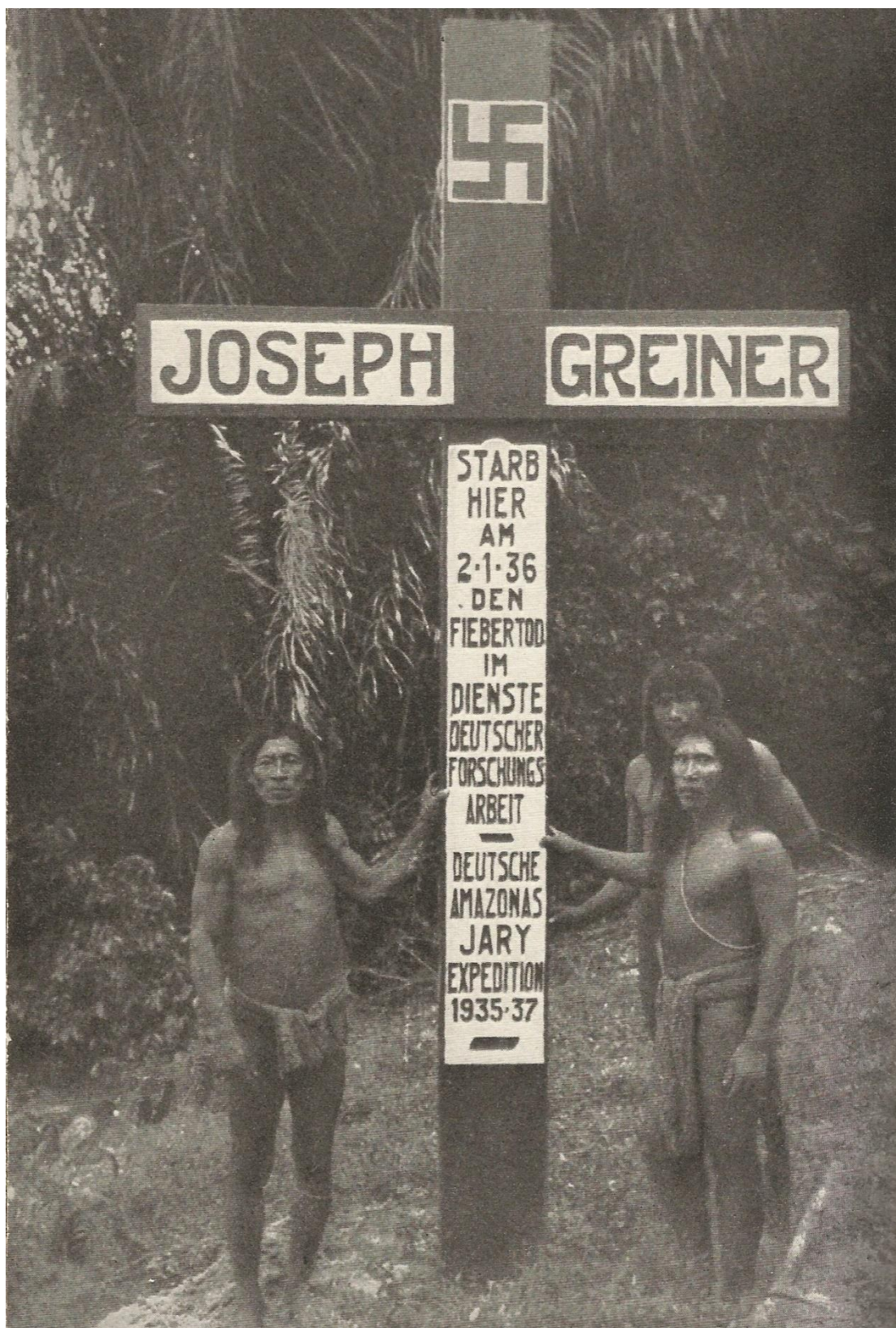


FOTO 27 – Túmulo do contramestre Joseph Greiner; imagem do livro *Rätsel der Urwaldhölle*.

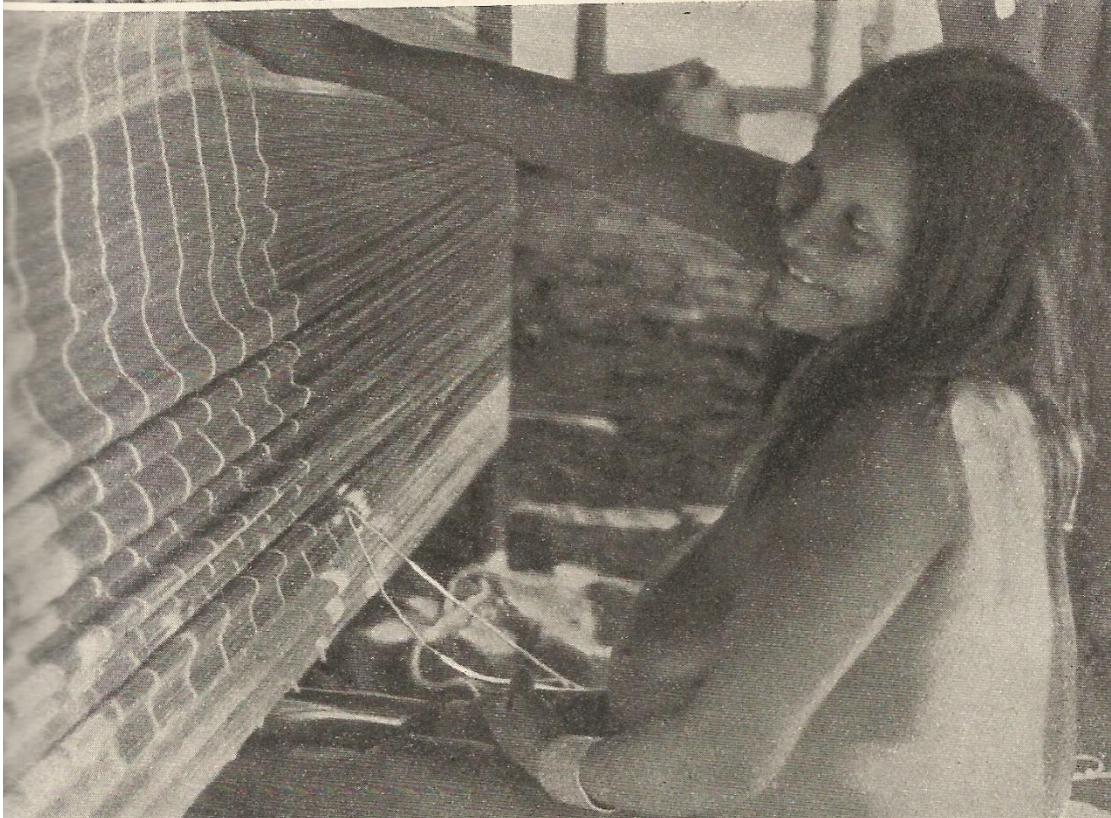


FOTOS 28 & 29 – *O Descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro, 1937.





FOTO 30 – Navegando no Rio Jari; Imagem do livro *Rätsel der Urwaldhölle*.



FOTOS 31 & 32 – O homem guerreia e a mulher tece; Imagem do livro *Rätsel der Urwaldhöhle*.



FOTO 33 (acima) – “Desconfiados, mas com ardente curiosidade, os homens da floresta me encaram”, escreve Schulz-Kampfhenkel na legenda da foto; FOTO 34 (abaixo) – mãe amamenta filho; Imagens do livro *Rätsel der Urwaldhölle*.



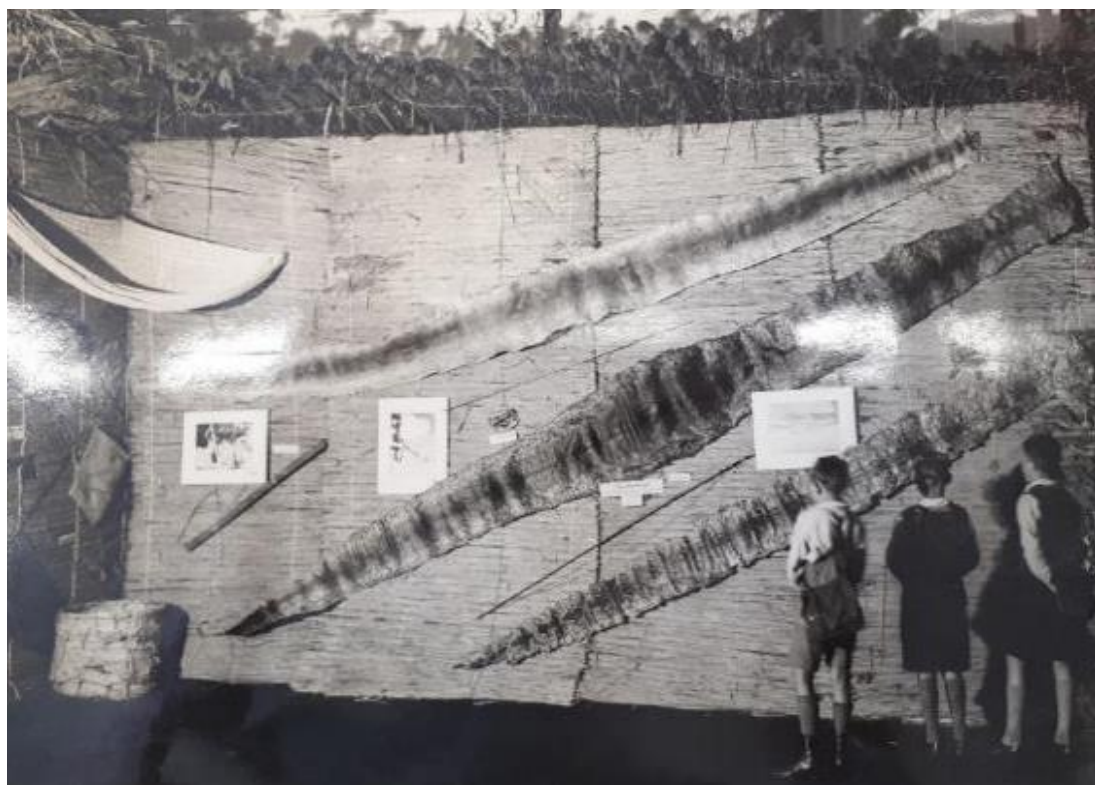


FOTO 35 (acima) – O final do filme *Rätsel der Urwaldhölle*; FOTO 36 (abaixo) – Exposição *Rätsel der Urwaldhölle*, Berlim, 1938; crédito: Ibero-Amerikanisches Institut.





FOTOS 37 & 38 – Exposição *Rätsel der Urwaldhölle*, Berlim, 1938; crédito: Ibero-Amerikanisches Institut.





FOTOS 39 & 40 – Exposição *Rätsel der Urwaldhölle*, Berlim, 1938; crédito: Ibero-Amerikanisches Institut.





FOTOS 41 & 42 – Exposição Rätsel der Urwaldhölle, Berlim, 1938; crédito: Ibero-Amerikanisches Institut.





Rätsel der Urwaldhöhle

Ein Forschungs-Großfilm von
Schulz-Kampfenkel u. Gerd Kahle
Das Filmdokument der deutschen Amazonas-Jary-Expedition
von der ersten Süd-Nord-Durchquerung Brasilianisch-
Guayanas auf dem Jary-Fluß

**17 Monate unter Urwaldmenschen und Dschungeltieren
in den Indianerdickichten des Amazonas**

Regie und Begleitworte **Schulz-Kampfenkel**
Erster Pilot **Gerd Kahle**

Original-Tonaufnahmen von Indianersprache und Gesang:
Expeditionsing. **G. Krause** — Musik: **Franz R. Friedl**

Kultur-Großfilm im Ufaleih — Herstellungsgr.: **Dr. N. Kaufmann**
Prädikate: Staatspolitisch wertvoll, kulturell wertvoll, volksbildend

Heute
Ein Film der Abenteuer,
der dunklen Rätsel,
der unerwarteten
Sensationen!

**Schulz-Kampfenkel
ist persönlich anwesend
und spricht in allen Vorstellungen
zu seinem Film!**

Deutlig-Tonwoche: Der Geburtstag des Führers



ASTORIA

16⁰⁰
18¹⁵ 20⁴⁵

Vorverkauf täglich 11.30—12.30 und ab 15.30 an der Tageskasse. — Telefonische Bestellungen unter 70201
Jugendliche bis 4 Uhr halbe Preise!

FOTO 43 – Material publicitário do filme *Rätsel der Urwaldhöhle*.

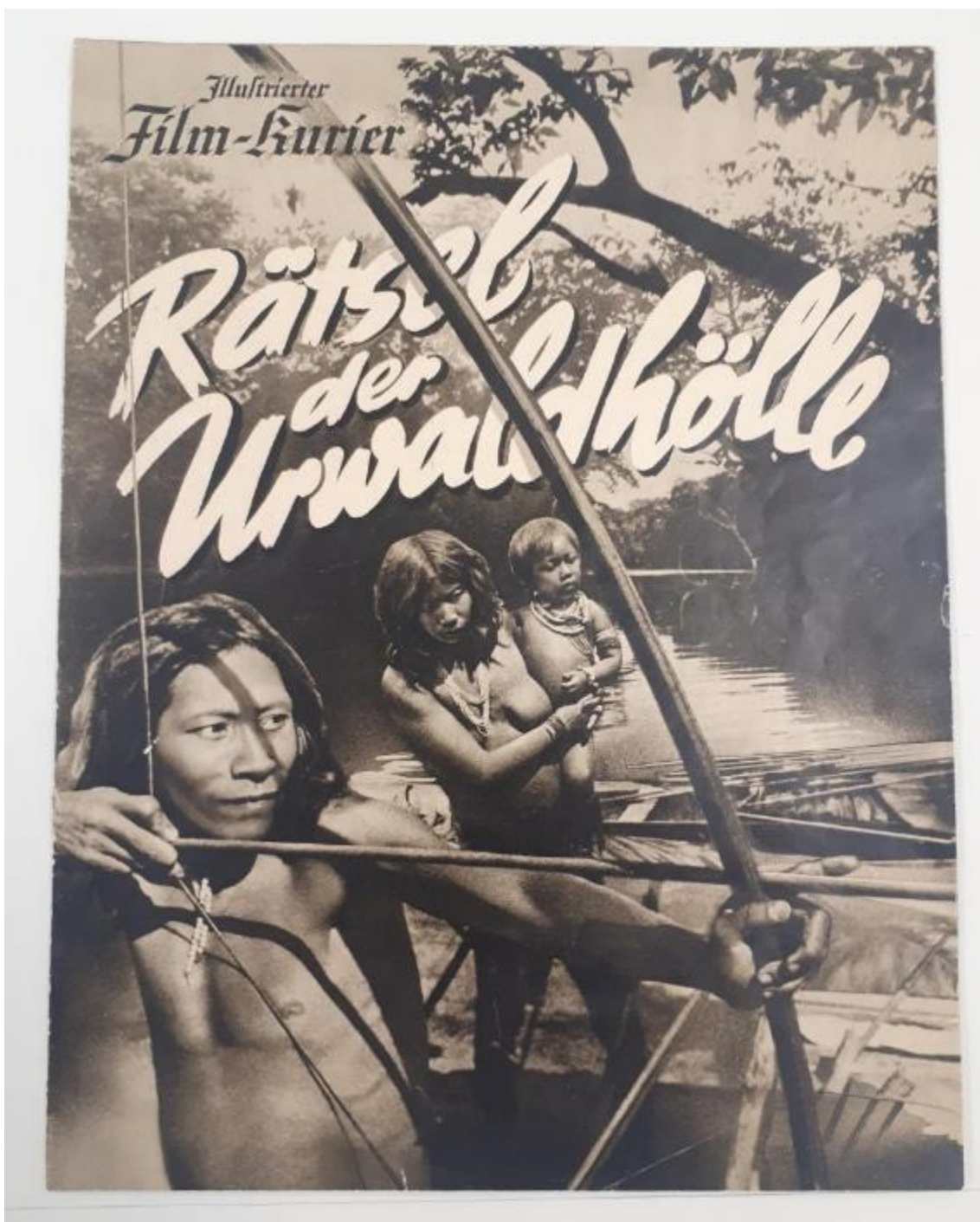


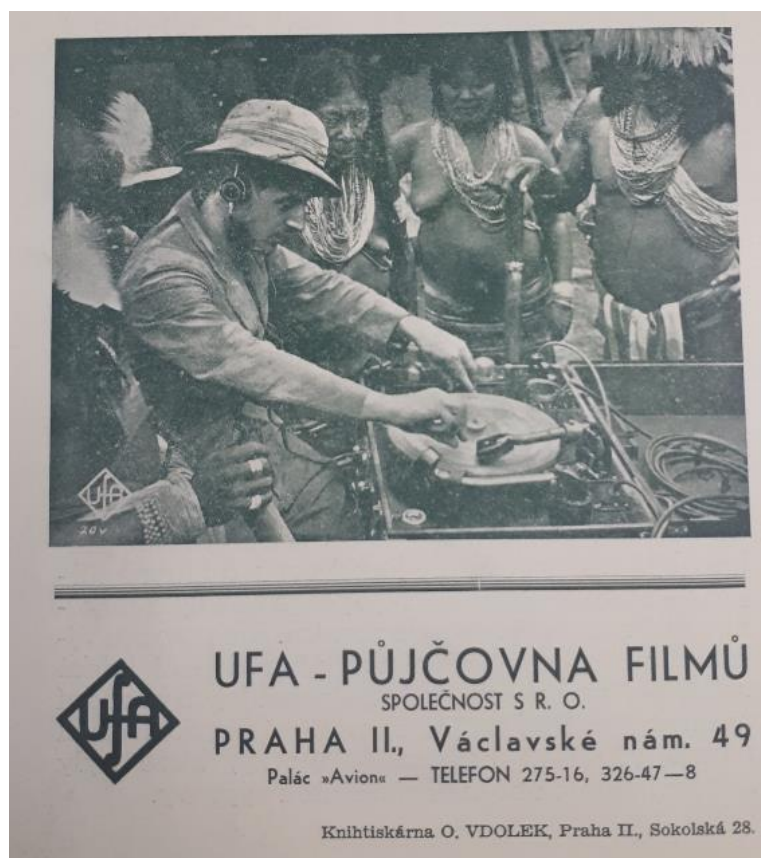
FOTO 44 – Material publicitário do filme *Rätsel der Urwaldhöhle*.



FOTO 45 – Material publicitário do filme *Rätsel der Urwaldhöhle*.



FOTO 46 (acima) – Material publicitário do filme *Rätsel der Urwaldhöhle*; FOTO 47 (abaixo) – em tcheco; crédito Bundesarchiv.



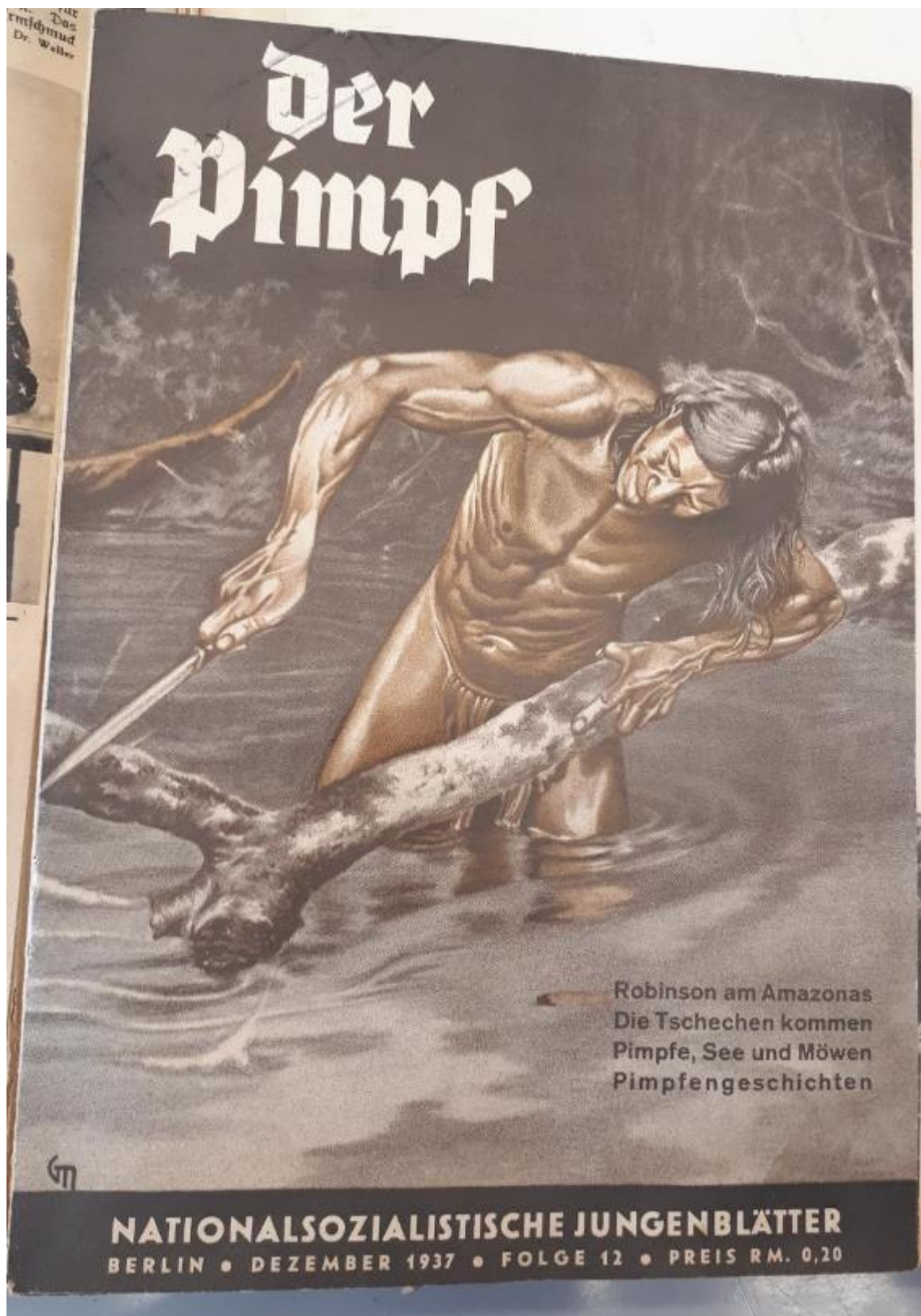


FOTO 49 – Revista *Der Pimpf* – da juventude nazista – de dezembro de 1937, a edição continha uma história de Schulz-Kampfhenkel intitulada “Robinson na Amazônia”.



FOTOS 50 & 51 – Os Nuba do Sudão fotografados por Leni Riefenstahl.





FOTO 52 – “Os magos brancos” é o nome da reportagem que retrata como os alemães utilizaram a tecnologia para gravar os sons e as músicas indígenas – apetrechos que eles não compreendiam e criam que era mágica; Kölnische Illustrierte Zeitung, 02/09/1937.

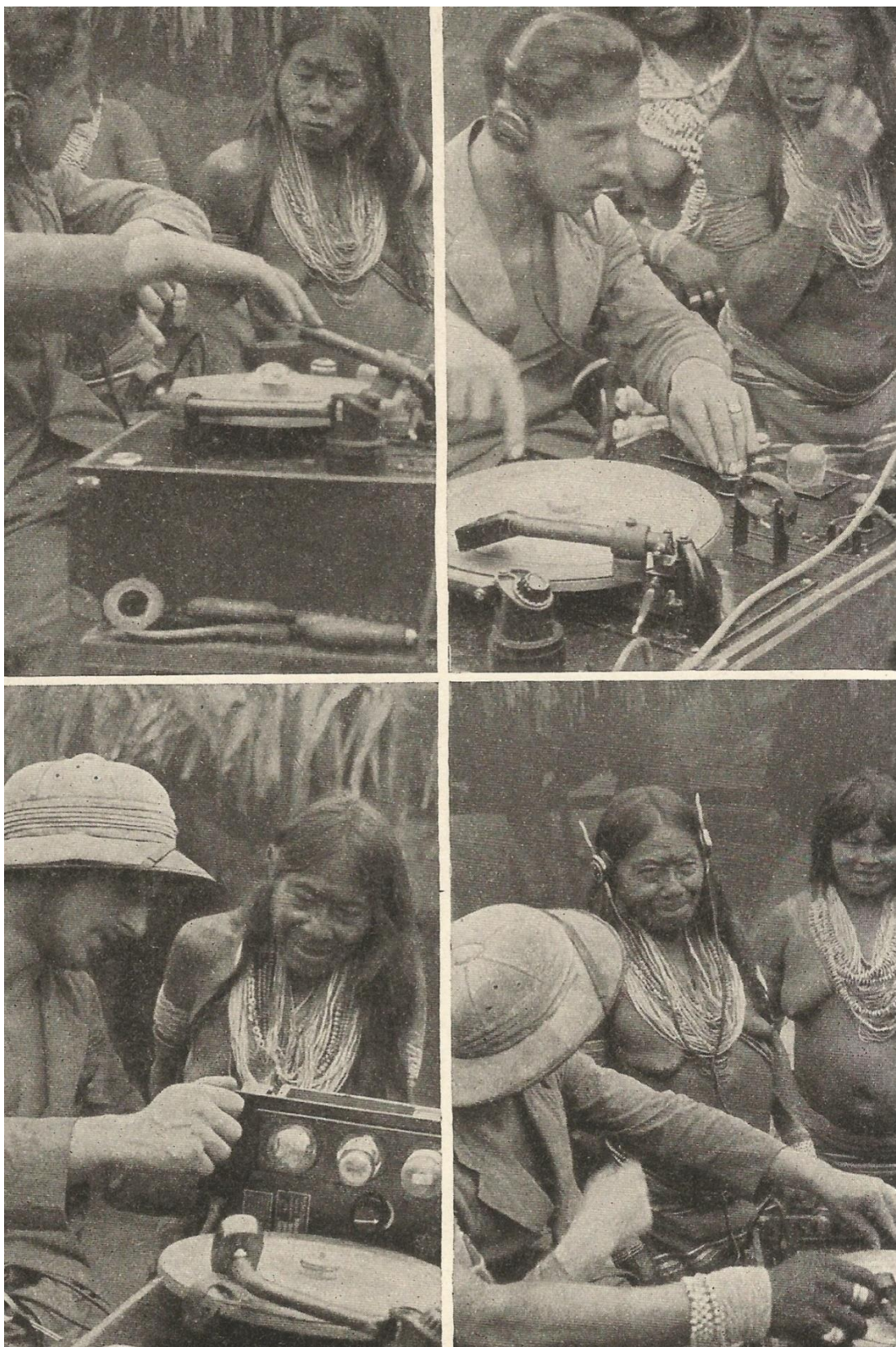


FOTO 53 – Schulz-Kampfhenkel descreve os estágios da relação dos índios com a tecnologia, no caso o gravador e o tocador de som: desconfiança, curiosidade, deleite; Imagem do livro *Rätsel der Urwaldhöhle*.



FOTO 54 – Estreia do filme *Rätsel der Urwaldhöhle* no Rembrandt Theater de Amsterdam; crédito: Ibero-Amerikanisches Institut.

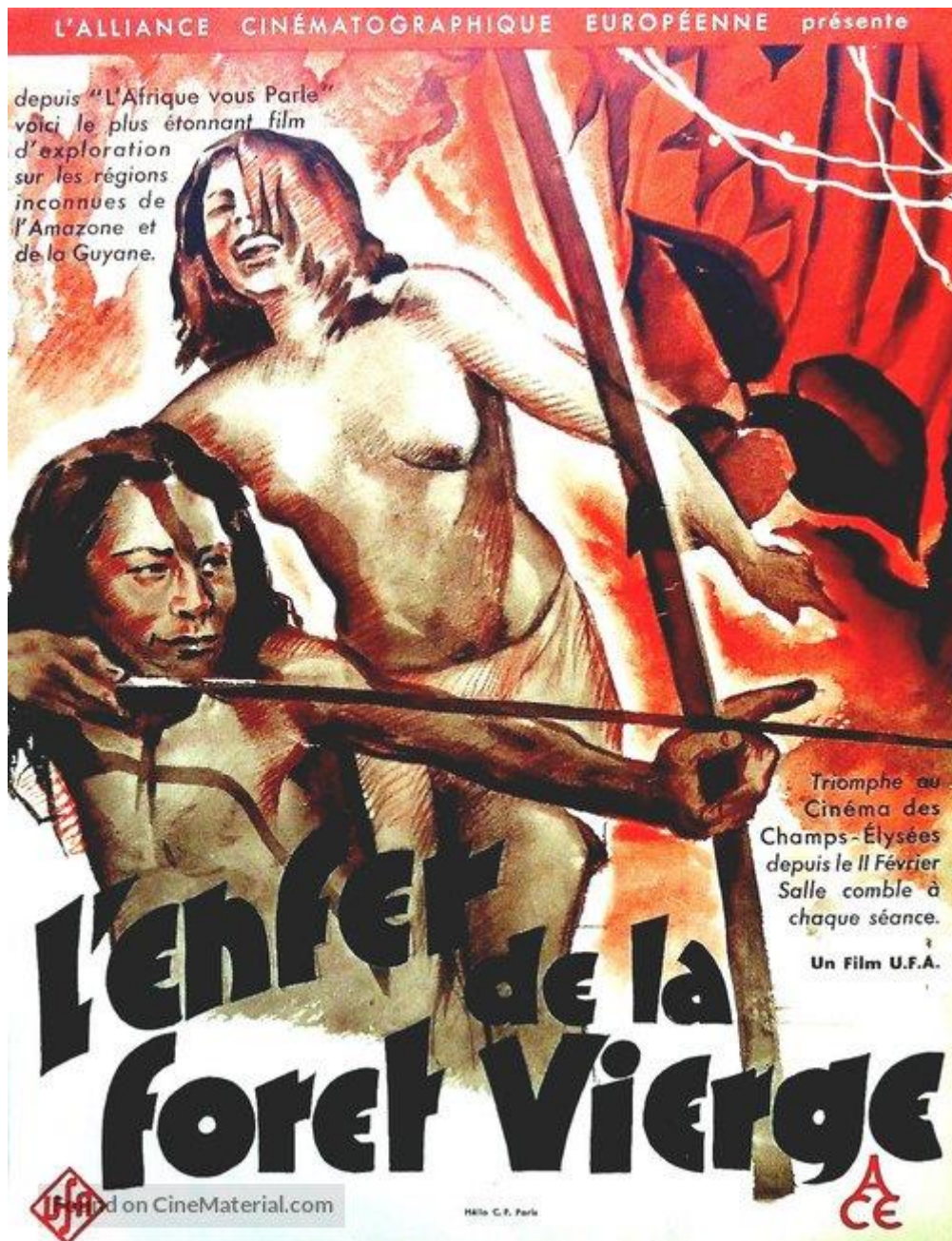


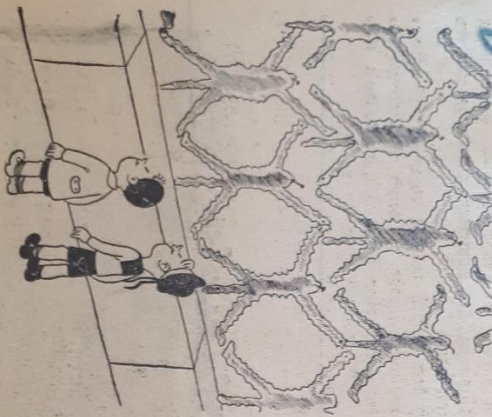
FOTO 55 – Cartaz francês de *Rätsel der Urwaldhöhle*.

Zwei kleine Männer sehen „Rätsel der Urwaldhöhle“

Die Ausstellung, auf der die gesamte Ausbeute und die Ausrüstung der Schutz-Kampfhelmischen Amazonas-Jaty-Expedition zu sehen ist, wird heute mittag

12 Uhr, durch ihren Schirmherrn, Oberbürgermeister und Stadtpräsident Dr. Lippert, in den Reichshallen am Dönhofsplatz eröffnet. — Die Ergebnisse Schutz-Kamp-

henkels auf einer Expedition in Afrika sind als Buch im Deutschen Verlag („Im afrikanischen Dschungel als Tierfänger und Urwaldjäger“, Preis 2,85 Mark) erschienen.

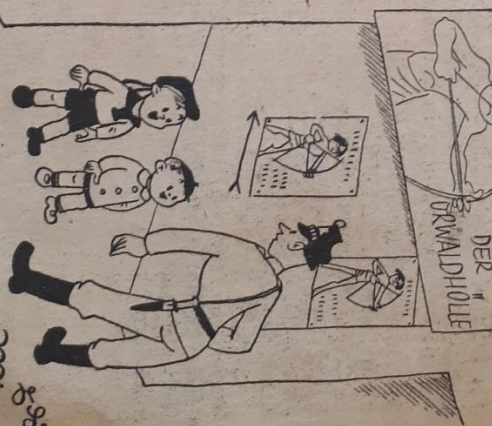


Vor den Affenfellen:
„Das ist ein Leben, jeden Abend einen Affen mit nach Hause bringen!“



Am Lagerplatz:
„Ist ja alles ganz echt gemacht, bloß die Moskitos fehlen. Wir hätten ne Tüte Mücken mitbringen sollen!“

8



Am Ausgang:
„Entschuldigen Sie, wo ist der nächste Weg zum Amazonas?“

FOTO 56 – “Dois meninos vêem ,Os enigmas da selva infernal” – tradução no primeiro capítulo; B.Z. am Mittag, Berlim, 14/04/1938.

MAIS

descobridores do Brasil

1052
Estudantes allemães vão voar sobre a Amazonia — Pretendem estudar nossa flora e, principalmente, tirar photographias e films



Os dois estudantes allemães Otto Shubz e Geshard Korsch, junto ao official Gert Kabiz, quando partiam de Hamburgo peio "Agira"

FOTO 57 – Diário da Noite, Rio de Janeiro, 22/08/1935.

ERAM OS PRIMEIROS BRANCOS QUE AVISTAVAM!

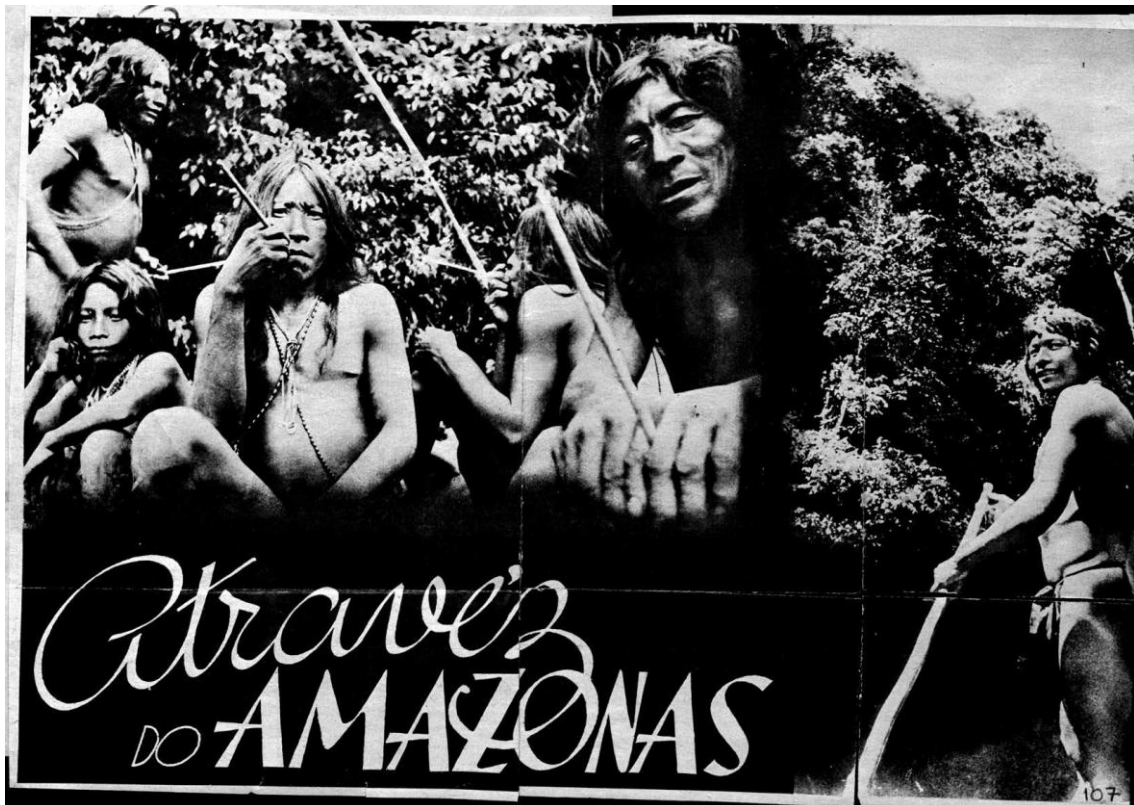
Os índios da Guyana Franceza posaram para os photographos alemães

A DANSA RITUAL, EM PLENA SELVA!



GRAVANDO EM DISCO CANÇÕES INDÍGENAS

FOTO 58 – A Tarde, Salvador da Bahia, 11/05/1937.



FOTOS 59 & 60 – A Noite Ilustrada, Rio de Janeiro, 29/03/1938.



A VOZ E A MUSICA DAS SELVAS VIRGENS DO BRASIL

1059
Uma expedição européia grava em disco a sensibilidade musical e a cultura artística do ameríndio

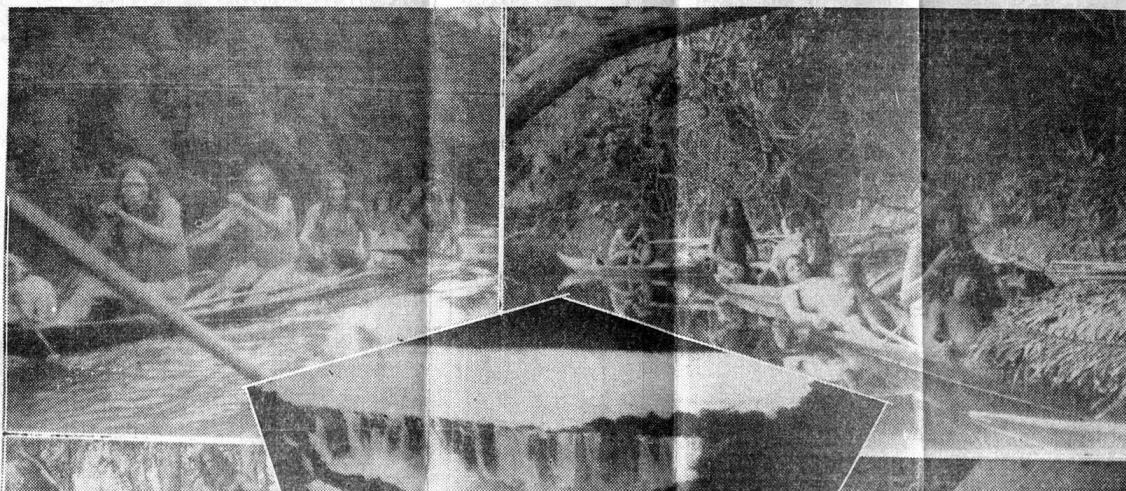


O operador explica aos índios a bruxaria da técnica moderna para que, perdendo o medo, colaborem na gravação. Parece que o aparelho moderníssimo de precisão não só desperta a curiosidade dos selvagens, como lhes desperta uma admiração inteligente

FOTOS 61 – Diário da Noite, Rio de Janeiro, 28/06/1938.

Desbravando os mysterios do «Inferno Verde»

1052
AINDA A EXPEDIÇÃO AO JARY, EM PLENA SELVA AMAZONICA, POR DOIS PILOTOS ALLEMÃES



FOTOS 62 – A Nota, Rio de Janeiro, 18/04/1938.



MINISTERIO DA AGRICULTURA
CONSELHO DE FISCALISAÇÃO DAS EXPEDIÇÕES ARTISTICAS
E SCIENTIFICAS NO BRASIL

CERTIFICADO DE EXPORTAÇÃO

Certificado n.º

O abaixo assignado Eladio da Cruz Lima Delegado
do Conselho de Fiscalisação das Expedições Artisticas e Scientificas no Brasil, no Estado de
Pará concede permissão a Snr. Schulz Kampfenkel
para exportar pelo porto Belem o material ethnographico e zoologico
abaixo discriminado.

DESCRIÇÃO DO MATERIAL

N.º de especimens
Qualidade objecto de uso indigena e pelles e craneos de animaes selvagens
Indicação do lugar ou zona onde foi colligido Alto Rio Jary
Museu ou Instituto artistico ou scientifico a que se destina o material Museu de Berlim
Observações: A enumeração especificada do material a ser exportado vae
em annexo.

Belem, 15 de Abril de 1937.

.....
Autoridade aduaneira

VISTO

Eladio da Cruz Lima
Delegado do Conselho



FOTO 64 – Schulz-Kampfhenkel e Kahle deixam Berlim com destino ao Brasil; Berliner Morgenpost, 13/06/1935.



FOTO 65 – Schulz-Kampfhenkel e Kahle retornam à Berlim ao fim da expedição na Amazônia, Neue Jugend, Berlim, 06/06/1937.

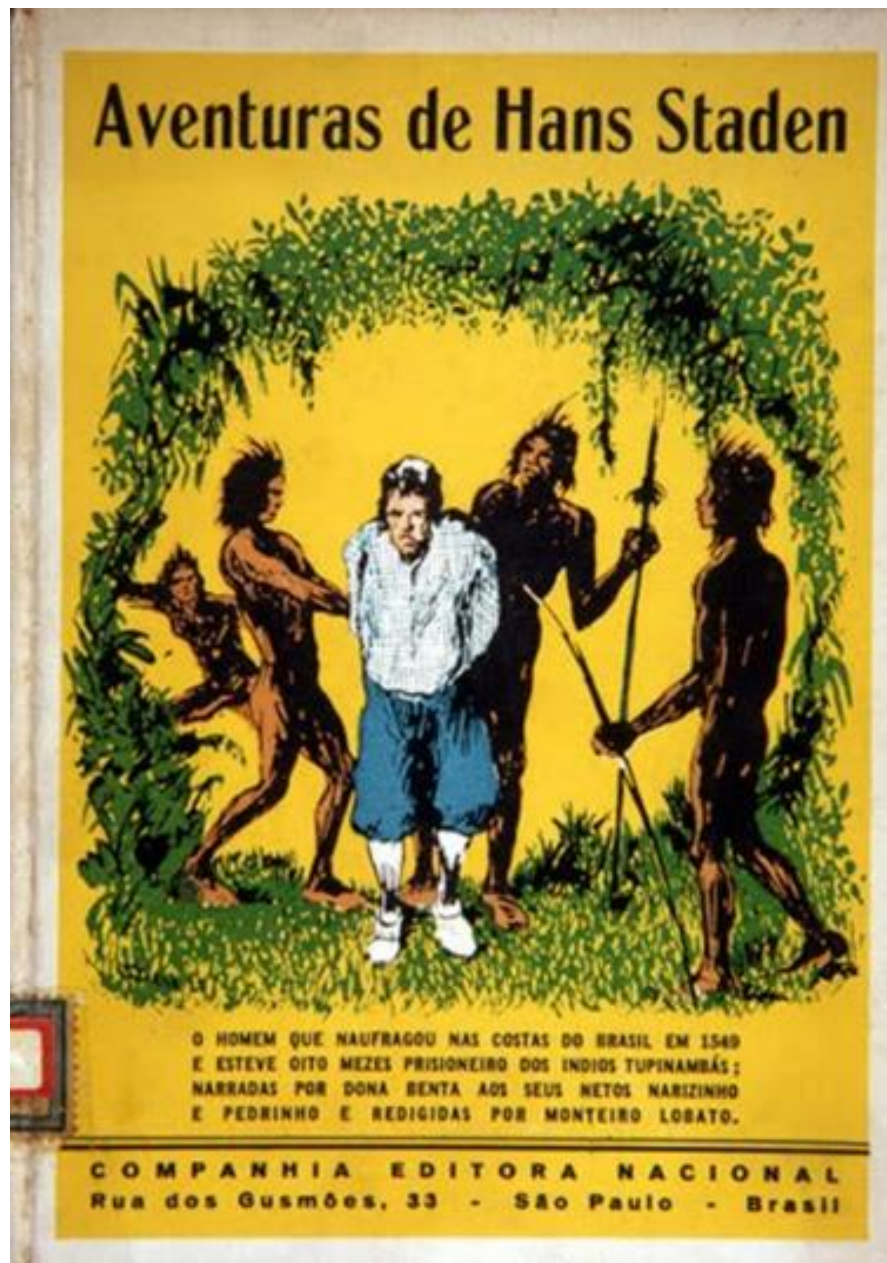


FOTO 66 – Capa de *Aventuras de Hans Staden*, de Monteiro Lobato, edição da Companhia Editora Nacional de 1934.

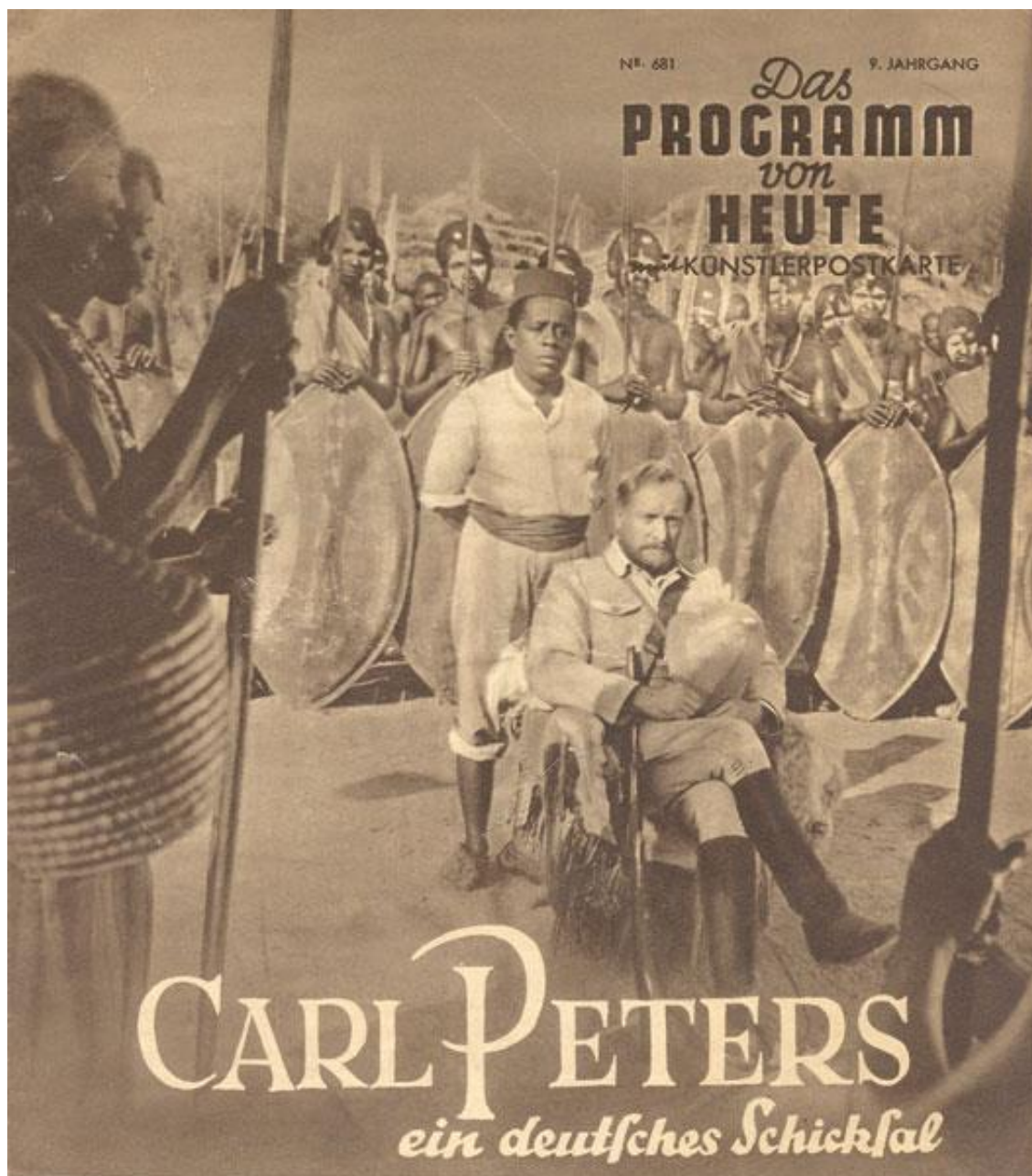
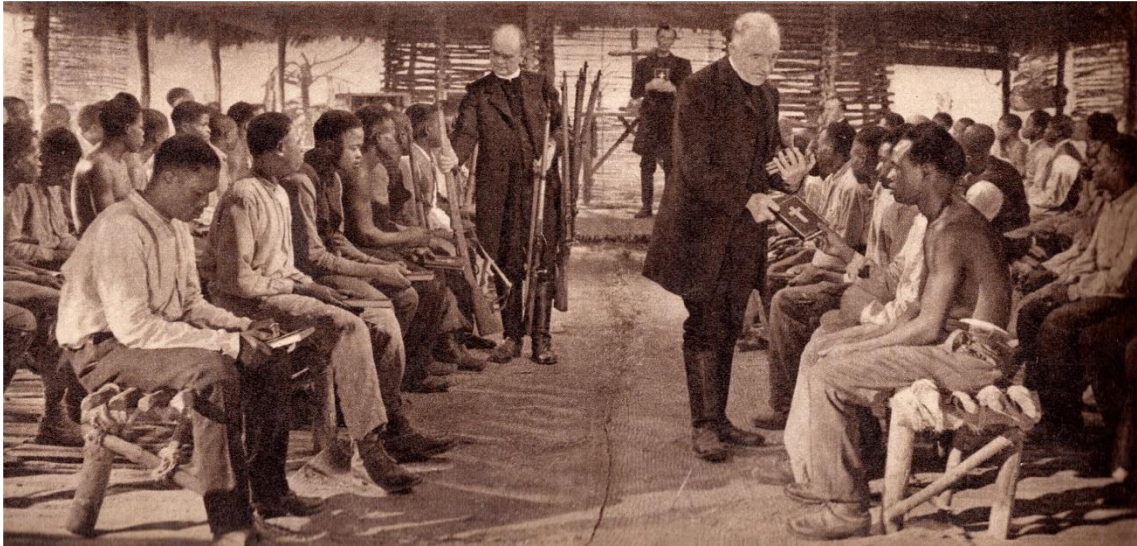
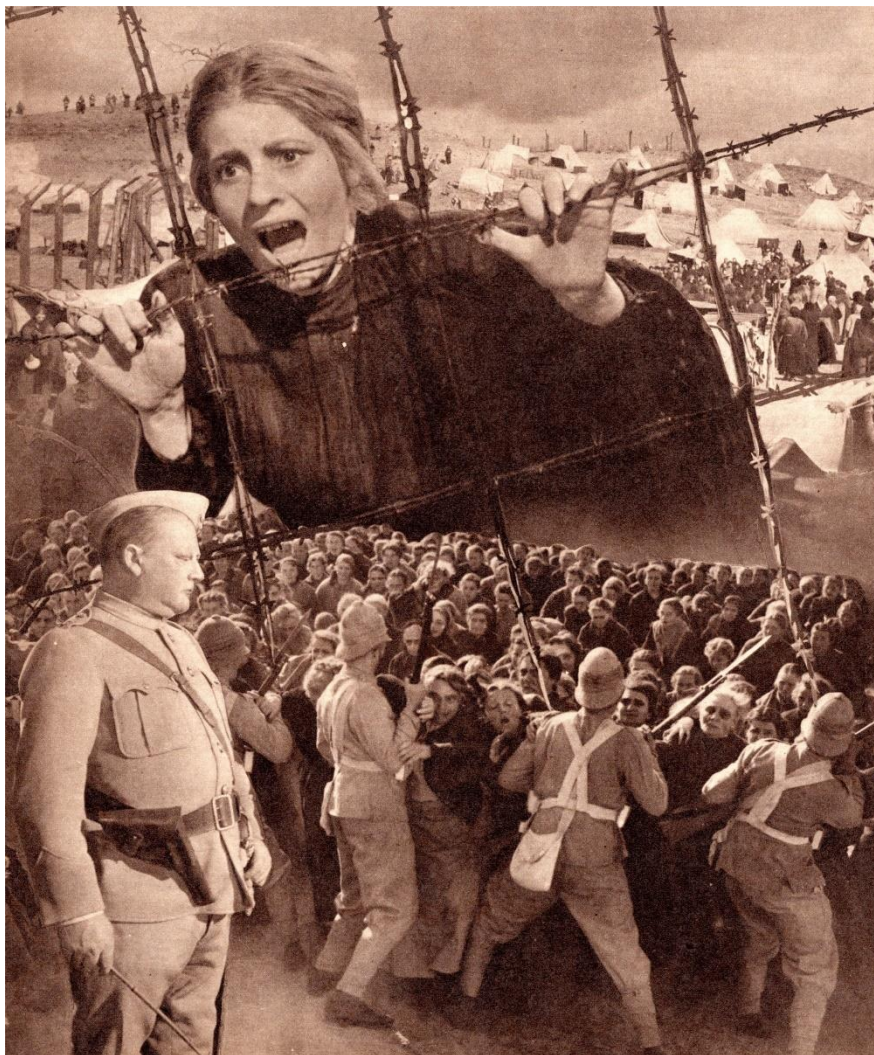


FOTO 67 – Cartaz de *Carl Peters* – um destino alemão, de Herbert Selpin, 1941.



FOTOS 68 & 69 – o filme *Tio Krüger*, de Hans Steinhoff, é uma narrativa que atribui aos britânicos, além de outras atrocidades, a responsabilidade pela invenção e uso de campos de concentração, 1941.





FOTOS 72, 73, 74, 75, 76, 77 – *Cenizas de Germanin*, de Max W. Kimmich, 1943.



FOTOS 78, 79, 80, 81, 82, 83 – Cenas de *Germania*, de Max W. Kimmich, 1943.



FOTOS 84, 85, 86 – *O Grande Sacrifício*, de Veit Harlan, 1944.

Zarah Leander

La Habanera

Karl Martell · Ferdinand Marian
Julia Serda, Paul Bildt, Edwin Jürgensen

Ein Film von Gerhard Menzel

Musik: Lothar Brühne / Liedertexte: Detlef Sierck, Bruno Balz, Franz Baum
Bild: Fr. Weihmayr / Bau: Anton Weber, Ernst Albrecht / Ton: Hermann Fritzscheing / Schnitt: Axel von Werner / Regieassistent: F. Andelfinger / Aufnahmeleitung: G. Mohr / Kostüme: Annemarie Heise / Leitung: E. Holder

Herstellungsgruppe: Bruno Duday
Spielleitung: Detlef Sierck

Darsteller

Astrée Sternhjelm	Zarah Leander
Ana Sternhjelm, ihre Tante	Julia Serda
Don Pedro de Avila	Ferdinand Marian
Dr. Sven Nagel	Karl Martell
Dr. Luis Gomez	Boris Alekin
Dr. Pardway	Paul Bildt
Reeder Shumann	Edwi Jürgensen
Präfekt	Carl Kuhlmann
Der kleine Juan	Michael Schulz-Dornburg
Spanische Tänzerin	Rosita Alcaraz
Die alte Amme	Lisa Helwig
Chauffeur	Geza von Földessy

Ferner: Franz Arzdorf, Roma Bahn, Günther Ballier, Bob Bauer, Werner Finck, Karl Hannemann, Harry Hardt, Max Wilhelm, Hans Kettler, Werner Kepich, Carl Merznicht, Ernst Rotmund, Werner Scharf, Franz Stein

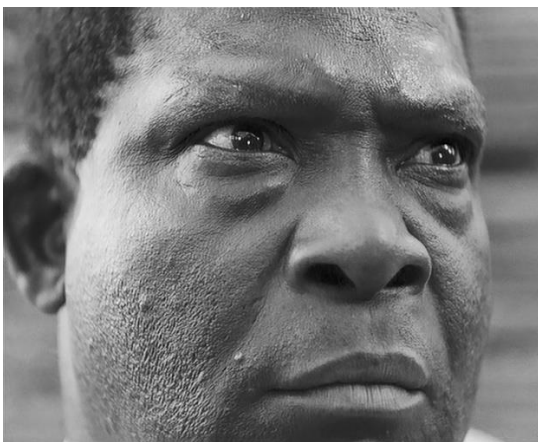
Ufa-Tonfilm
Aufgenommen auf Klangfilm-Gerät / Afifa Tonkopie

Die Noten der Lieder sind im Ufaton-Verlag erschienen
Original-Schallplatten von Zarah Leander auf Odeon

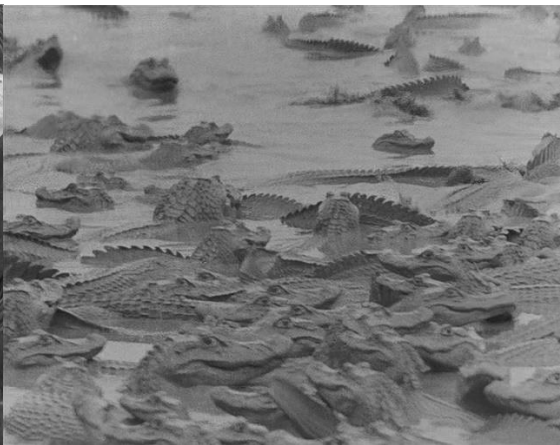
FOTO 87 – material publicitário de *La Habanera*, de Douglas Sirk.



FOTOS 88 & 89 – Cenas de *Melodia desvanecida*, Victor Tourjansky, 1938



FOTOS 90, 91, 92, 93, 94 & 95 – *Cenas de Borracha*, Eduard von Borsody, 1938



FOTOS 96, 97, 98, 99, 100 & 101 – *Cenas de Borracha*, Eduard von Borsody, 1938



FOTO 102 (acima) – Uma *Völkerschauen*, exibição de seres humanos, do empresário Carl Marquardt, na Alemanha em 1906; FOTO 103 (abaixo) – O Kaiser Guilherme II, ao centro, visita um grupo de etíopes no zoológico de Carl Hagenbeck em Hamburgo, 1909.

